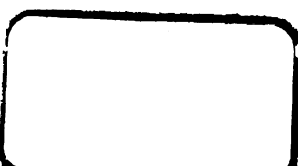








Kleine Handbücher

der

Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben

von

Hermann Kretzschmar

Band VIII

Handbuch der Notationskunde

I. Teil:

Tonschriften des Altertums und des Mittelalters
Choral- und Mensuralnotation

von

Johannes Wolf



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1913

Handbuch

der

Notationskunde

I. Teil:

Tonschriften des Altertums und des Mittelalters
Choral- und Mensuralnotation

von

Johannes Wolf

Mit vielen Abbildungen



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1913

Hermann Kretzschmar

in Verehrung gewidmet

Vorwort.

Das vorliegende Werk versucht, die Tonschriften des Abendlandes seit christlicher Zeitrechnung zu erklären und in entwickelungsgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen, sowie mit der Hauptliteratur bekannt zu machen. Besonderes Gewicht ist auf die Veranschaulichung durch bisher unbekannte Beispiele der Praxis gelegt worden. Ohne gediegene Vorarbeiten anderer Forscher hätte der Plan kaum zur Ausführung gebracht werden können. Immerhin hieß es auch jetzt noch, so manche Lücke durch eigene Forschung ausfüllen. Daß hierdurch häufig der Handbuch-Charakter gefährdet wurde, möge dem Verfasser nicht zu schwer zur Last gelegt werden. In den Kapiteln über griechische, byzantinische und altrussische Notation ist nur kritisch der Stand der Forschung festgelegt worden, in allen anderen setzte dagegen die eigene Untersuchung ein. Allenthalben erfuhr der Verfasser weitestgehende Unterstützung von den Bibliotheksverwaltungen. Dank gebührt in erster Linie der Kgl. Bibliothek Berlin, aus deren bedeutenden handschriftlichen Beständen dem Werke so manches Blatt im Faksimile beigegeben werden durfte, Dank im besonderen dem trefflichen Vorsteher der Musikabteilung Herrn Direktor Prof. Dr. Albert Kopfermann. Aber auch allen anderen Bibliotheksverwaltungen des In- und Auslandes, welche ihre Schätze zum Studium darboten, fühlt sich Verfasser tief verpflichtet. Nicht hoch genug einzuschätzen ist die Freundestat seines Kollegen Herrn Dr. Werner Wolffheim, der fast nach des Verfassers Bedürfnissen seine schöne Bibliothek ausbaute. Liebe junge Freunde wie Ludwig Wachtel und Dr. Kurt Fischer halfen bei der Drucklegung. Ersterer sorgte für treffliches Tafelmaterial, letzterer leistete bei der Korrektur wertvolle Dienste. Daß auch Frl. Triepcke von der Kgl. Bibliothek Berlin so manches gut gelungene Faksimile beigesteuert hat, sei freudig anerkannt. Treffliche Blätter durfte der Verfasser der

umfassenden »Paléographie musicale« der Benediktiner und der mustergültigen »Neumenkunde« seines verehrten Kollegen Herrn Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg i. Schw.) entnehmen. Auch ihnen, wie Herrn Kgl. Bibliothekar Dr. Hermann Springer, der bei Durchsicht der französischen Texte freundlichst zur Hand war, und dem Verlagshause gebührt aufrichtiger Dank. Möge das Werk seinen Platz in der Literatur ausfüllen und reichen Nutzen schaffen. Der Kritik seien aber die beherzigenswerten Verse Francesco Landino's vorgehalten:

Tu che l'opera altrui vuo giudicare
Guarda, se con ragion difender sai
El biasim' over loda che tu dai.
El ver' giamai non puo esser offeso,
Ma per errore spesso non è inteso.

Johannes Wolf.

Inhaltsverzeichnis.



Verzeichnis
der mitgeteilten Kompositionen.

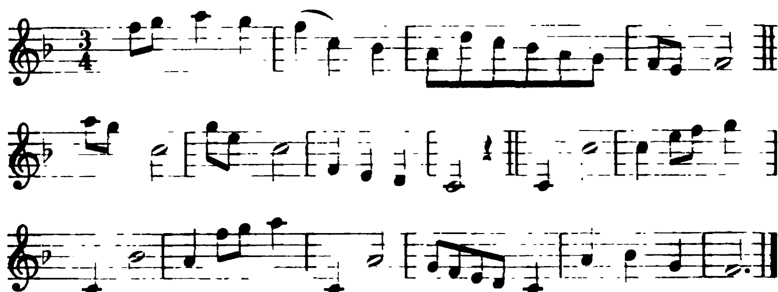
Einleitung.

Seit altersher spielt das Schriftwesen im Leben der Völker eine bedeutsame Rolle. Der Wunsch, die Taten von Helden und Königen der Nachwelt zu bewahren, das Andenken an Tote in späteren Geschlechtern wachzuhalten, Gesetze und Vereinbarungen vor der Willkür zu schützen, Nachrichten ohne Kenntnis Dritter über Entfernungen hinweg an andere gelangen zu lassen, drängte zur schriftlichen Fixierung. Mit der Steigerung der Kultur machte sich das Bedürfnis geltend, die Sprüche von Weisen, die Lieder der Dichter, welche bisher der mündlichen Überlieferung anheimgegeben waren, vor Entstellung zu bewahren. Die Literatur setzt ein. Lange beschränkte sie sich nur auf das Wort, bis schließlich auch Mittel und Wege gefunden wurden, die Melodien der Nachwelt zu erhalten. Was von solchen musikalischen Niederschriften auf uns gekommen ist, geht über die klassische Zeit des Griechentums nicht hinaus. Wohl aber weisen die Anfänge der griechischen Tonschriften in weit entlegenere Zeiten zurück.

Gar mannigfaltig sind die Stoffe, welche uns als Träger musikalischer Schriftzüge entgegentreten. Findet sich das Wort auf Blättern, Rinde, Seide, Linnen, Holz, Elfenbein, Ton, Glas, Bronze, Blei, Kupfer, Stein, Wachs, Papyrus, Pergament und Papier, so könnte fast dieselbe Reihe auch für den Ton aufgeführt werden. Für Stein als Material sei aus alter Zeit nur auf die Wände des athenischen Schatzhauses zu Delphi mit den Apollo-Hymnen und auf das Säulenfragment von Tralles in Kleinasien mit dem anmutigen Seikilos-Liede hingewiesen. Der neueren Zeit entstammt die in Stein eingegrabene Melodiezeile am Turme des Straßburger Münsters, der neuesten der auf dem Grabmale Taubert's auf dem Jerusalemer Kirchhofe zu Berlin eingemeißelte Anfang eines seiner Lieder oder das auf dem Monument Bernhard Thiersch's in Bonn eingegrabene »Ich bin ein Preuße« oder jene Weise »Gedanken gehn und Lieder fort bis ins Himmelreich« auf Fanny Henselt's Denkmal auf dem Dreifaltigkeits-Kirchhofe in Berlin[1]. Florentiner Mosaiken, oberitalienische und süddeutsche Steinarbeiten weisen so manche fröhliche Weise, aber auch so manchen ernsten

[1] Letztere Notiz verdanke ich Herrn Dir. Prof. Dr. Albert Kopfermann.

Kirchengesang auf. So erinnere ich mich eines 1732 datierten Tisches von Antonio Paulini aus Livorno mit folgender reizvollen Tanzmelodie:



Als steinerne Zeugen kirchlicher Musik seien eine Tischplatte des Münchner Nationalmuseums mit dem Liede »Fürsichtig und unstrefflich« sowie der aus dem Jahre 1590 stammende Amberger Tisch[1] mit dem sechsstimmigen »Weil du, Herr Christ, an diesem ortt versammlet hast« erwähnt. Metall, vor allem Kupfer, und Holz spielen, zu schweigen von den Metalltypen, im Notendruck seit dem 15. Jahrhundert eine große Rolle. Holzschnitt wie Kupferstich bewahrten uns so manches Denkmal vergangener Musikübung. Die »Musica practica« des Franchinus Gafor, die theoretischen Werke eines Hugo von Reutlingen, Reisch, Wollick, Prasperg, Virdung, die Erfurter Enchiridien, das wittenbergische »Geystliche gesangk Buchleyn« 1524, das vierstimmige Liederbuch des Arnt von Aich, alle haben in Holz geschnittene Noten zur Voraussetzung. Der Notenkupferstich setzt mit den Reproduktionen der Bilder niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts wie J. Stradanus, M. de Vos, J. van Winghe durch die Kupferstecher Ph. Galle, J. Sadler, J. Ph. Schabalie in den Jahren 1583—85 ein[2] und greift dann auch auf Frankreich, Süddeutschland und Italien über. Für Süddeutschland sei nur an das Wirken der Lucas und Wolfgang Kilian erinnert, für Italien auf die Tätigkeit Simone Verovio's hingewiesen, durch den der Kupferstich dem planmäßigen Notendruck dienstbar gemacht wird. Daß aber nicht selten auch Glas zum Träger alter Melodien gemacht worden ist,

[1] Vgl. Vinzenz König, »Der kunstvolle Runde Tisch im Rathhause zu Amberg«, Amberg 1888. Siehe auch Dominicus Mettenleiter, »Musikgeschichte der Oberpfalz« (Amberg 1867), S. 70 ff.

[2] Siehe D. F. Scheurleer, »Oude Muziekinstrumenten en Prenten en Fotografieën« (Rotterdam 1898), und Th. Böttcher, »Musiknoten auf Kupferstichen, in« den Monatsheften für Musikgeschichte VIII, S. 121 ff.

das weiß ein jeder, der mittelalterliche Kirchen mit ihren herrlichen Glasfenstern aufmerksam betrachtete. Ein besonders schönes Beispiel bieten die Fenster der Beauchamp Chapel in Warwick[1] dar. Stoffe als Bewahrer von Musikdenkmälern sind im Mittelalter seltener. Einen berühmten Beleg aus der Reformationszeit liefert jene seidengestickte Decke des Berliner Kunstgewerbe-Museums aus Henneberger Besitz (um 1568) mit dem Chorale »Ein veste Purg ist unser Gott« in vierstimmigem Satze von Martin Agricola und einem vierstimmigen Tanze mit Proporz[2]. Taschentücher mit aufgedruckten Weisen sind ja noch heute vom Volke begehrte Artikel.

Der Papyrus führt uns wieder ins Altertum zurück. Er wurde aus einer im Nildelta wachsenden Binse gewonnen, deren Zellengewebe, in dünne Schichten zerlegt, neben- und kreuzweise übereinander gepackt, durch Nilwasser zur Auflösung gebracht wurde. Gepreßt, getrocknet und geglättet ergab sich ein treffliches Schreibmaterial, das auch für die Musik Verwendung fand. Als höchst wertvolle Quelle griechischer Musikübung lernen wir die papyri des Erzherzogs Rainer und die Zauberpapyri der Bibliotheken Berlin, Leiden, London und Paris kennen.

Bedeutsamere Rollen als Papyrus spielen Pergament und Papier. Sie wurden zu den wesentlichsten Trägern musikalischer Denkmäler. Sowohl für Gebrauchshandschriften als auch für kostbarste Prunkstücke bediente man sich des Pergaments. Wir verstehen hierunter das für die Schrift besonders vorbereitete, von Fleischteilen und Haaren befreite und mit Bimstein geglättete Fell von Kälbern, Ziegen und Schafen. Je kostbarer die Handschrift, um so trefflicher war das Pergament, frei von allen Unebenheiten, Löchern und Rissen, gleichmäßig in der Dicke und in der Farbe. Für Gebrauchshandschriften bedurfte es keines so tadellosen Materials. Kleine Löcher wurden in den Kauf genommen, Risse entweder in nassem Zustande genäht und der Faden später entfernt, oder es wurde mit Haar bzw. bunter Seide der Schaden ausgebessert, oder man beließ es auch bei dem schadhaften Pergament.

[1] Siehe den Aufsatz von C. Frederick Hardy »The Music in the Glass of the Beauchamp Chapel at Warwick« in den »Sammelbänden der IMG.« III, S. 454 ff.

[2] Vgl. meine Studie »Eine eigenartige Quelle evangelischer Kirchenmusik« in den »Mitteilungen des geschäftsführenden Ausschusses des evangelisch-kirchlichen Chorgesang-Verbandes für die Provinz Brandenburg«. Neue Folge 1905, Nr. 51. Eine Abbildung siehe bei Becker und Hefner im ersten Bande ihrer »Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance« (Frankfurt a. M., 1852) sowie in den »Denkmälern deutscher Tonkunst«, Bd. XXXIV.

Für wertvolle Manuskripte färbte man das Pergament purpurn. Buchstaben in Gold und Silber fanden hierauf ihren Platz, während gewöhnlich schwarze oder bräunliche Tinte, meist aus Galläpfeln und Vitriol unter Zuhilfenahme von Harz, Bier und Essig hergestellt, beim Schreiben verwendet wurde. Zur übersichtlichen Gliederung des Textes, für Überschriften und herauszuhebende Wörter diente gern die rote Farbe (ruber — rubrica). Andere Farben traten zur Ausschmückung von Anfangsbuchstaben (Initialen) hinzu. An sie gliederten sich in sorgfältiger und kunstvoller ausgeführten Handschriften gern Miniaturen an, die auf den Inhalt des Textes Bezug nehmen.

Die Herstellung des Pergaments war ursprünglich wie das ganze Schreibwesen im Mittelalter eine Aufgabe der Mönche, fiel aber später einem besonderen Stande, den Pergamentern oder Permentern[1] zur Last, wie auch die Schreibkunst im Mittelalter nachweislich seit der Wende des 12. Jahrhunderts gewerbsmäßig betrieben wurde. Vom 7. bis zum 14. Jahrhundert wuchs die Bedeutung des Pergaments, um dann schnell, wahrscheinlich infolge des Preises und der wachsenden Schreibseligkeit der Mönche, einem billigeren Schreibstoffe Platz zu machen: dem Papiere. Seine Herstellung erfolgte aus Lumpen. Seine Erfindung geht auf die Chinesen zurück. Von ihnen übernahmen im 8. Jahrhundert die Araber die Fabrikation und führten sie in Europa ein. In Spanien sind im 12. Jahrhundert die ersten Fabriken nachweisbar. Sehr bald griff die Herstellung auf Frankreich und Sizilien über. Die ersten deutschen Papierfabriken finden sich im Anfange des 14. Jahrhunderts in der Umgegend von Köln und Mainz. Anfangs stand man im Mittelalter dem Papier mit Mißtrauen gegenüber, weil man sich von seiner Haltbarkeit gegenüber dem Pergament nicht viel versprach. Mit der Vervollkommnung der Herstellung im 14. Jahrhundert wächst aber auch seine Bedeutung, und im 15. und 16. Jahrhundert ist sein Sieg über das Pergament dank größerer Billigkeit offenbar. Seit dem 13. Jahrhundert entwickelte sich der Brauch, die Papiere zu zeichnen, Fabrikmarken in Wasserzeichen einzuführen. An Hand dieser Wasserzeichen vermögen wir zuweilen im Zusammenhang mit anderen Momenten annähernd die Zeit und in manchen Fällen die Gegend der Niederschrift zu bestimmen, wenn auch wie heute das Papier einen internationalen Handelsartikel bildete. Eine große Zahl von Fabrikmarken sind von Briquet

[1] Eines der beiden Erfurter Ecnhiridien vom Jahre 1524 erschien in der Permentergasse.

in seinem Werke »Les filigranes«[1], welches die Wasserzeichen vom Ende des 13. Jahrhunderts bis um das Jahr 1600 abhandelt, und in ähnlichen Arbeiten von Heitz und anderen allgemeiner Kenntnis erschlossen worden[2]. Die wesentlichste Grundlage für die Bestimmung von Alter und Provenienz bietet aber die Schrift von Text und Musik. Was den Text angeht, so ist der allgemeine Duktus der Schrift, die Form der Buchstaben, Ligaturen und Abkürzungen zu beachten. Es würde zu weit führen, sollten hier alle Arten der Schrift: Kapitale, Unciale, Halbunciale, Merovingisch, Westgotisch, Langobardisch, Irisch, karolingische und gotische Minuskel usw. erörtert werden. Es genüge die Unterscheidung in Majuskel- (große) und Minuskel- (kleine Buchstaben), in Buch- (jeder Buchstabe steht mehr oder minder isoliert) und Kursivschrift (die einzelnen Buchstaben sind zwecks schnellen Schreibens miteinander verbunden, fließen ineinander über). Auch die Abkürzungen, die ein eigenes Studium erfordern, und deren Zahl wächst, je mehr wir uns dem 15. Jahrhundert nähern, mögen nur summarisch erörtert werden.

Allgemein bemerkt sei, daß, abgesehen von Sigeln, Auslassungen von Buchstaben nur in der Mitte und am Ende von Wörtern vorkommen können. Von den gebräuchlichsten Abkürzungszeichen seien aufgeführt: das Häkchen ᾽ für *r*, die senkrechte geschweifte Linie ᾿ für *er* oder *re*, die Schleife ꝭ für *is*, das neun-artige Zeichen ꝰ für *us*, das der Zahl zwei ähnliche Zeichen ꝛ für *ur*, der schräge gerade oder geschweifte Strich durch den Buchstaben r ꝶ oder ꝶ für *rum*, das drei-artige Zeichen für das Ausklingen eines Wortes mit *est*, *et* oder *m*, der über einen anderen Buchstaben gesetzte Vokal und die höher gestellte Endsilbe. Der Strich über einem Buchstaben bezeichnet den Ausfall eines *m* oder *n* oder einer mit ihnen zusammengesetzten Silbe oder kennzeichnet auch nur den Verlust irgendwelches Buchstabens, z. B. mādādo = mandando, nā = nam, lr͡a = littera. Das mordentartige Zeichen ᷉ über einem Buchstaben steht an Stelle von auf *a* auslautenden Silben, z. B. p᷉ = pra, m᷉ = materia, gn᷉ = genera.

Ein über einen anderen Buchstaben gesetzter Vokal bezeichnet das Ausklingen einer Silbe oder eines Wortes mit diesem Buchstaben, z. B. agͦsce᾿ = agnoscere, lͦ = loco. Der höher gesetzte

---

[1] Dictionnaire hist. des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. 4 vol. in 4°. Paris, A. Picard et fils — Leipzig, W. Hirsemann, 1907.

[2] Eine wertvolle Sammlung von alten Papieren besitzt das Deutsche Buchgewerbehaus zu Leipzig.

Endbuchstabe oder die höher gestellte Endsilbe weist auf den Ausfall einer oder mehrerer vorhergehender Silben hin oder bezeichnet in selteneren Fällen den Ausfall vorangehender Buchstaben, z. B. a^l = animal, ve^d = velud, $p\bar{s}^{ta}$ = psalmista, $\bar{i}p^{le}$ = inpossibile, du^r = dupliciter. Einige häufiger vorkommende Abkürzungen seien besonders aufgeführt:

ↄ	= con, com, cum	·ħ·	= nihil
⁊	= et	h^i	= hic, haec
$a^l d$	= aliquid	ħ	= haec, hoc
āīā	= anima	hʒ	= habet
alħ	= aliquando	h^c	= hic, hoc
arm^a	= harmoniam	h^o	= hoc, homo
B.	= Beatus	hr̄e	= habere
bñ	= bene	hĉ	= habet
c^a	= circa	·i·	= idest
c̄	= con	i^9	= illius
$c\bar{a}^a$	= causa	i^a	= ita
9^r	= communiter	i^2	= igitur
9^s	= consequens	i^d	= illud
$ↄ^a$	= contra	id^e	= idem
ↄūīter	= communiter	ihc	= Jesus
dʒ	= debet	ih'rm	= Jerusalem
đđ	= dedi	it̄	= item
dñr	= dicuntur	ł	= vel
ę · ę	= ae	ł̄	= laicus
ê	= est	lʒ	= licet
ec^a	= eciam	m^i	= mihi
êe	= esse	$\bar{m}\bar{i}^9$	= minimus
ēt	= etiam	$ml\bar{t}i^r$	= multiplicitor
$eↄu^{so}$	= e conuerso	mr̂s	= martyris
fr^a	= frater	n̄	= non
g^i	= igitur	·n·	= enim
g^o	= ergo	n'	= nec
g^a	= genera	nʒ	= neque

ñ	= nisi, nemini	*q̃l*	= quasi
nccã	= necessaria	*q̃n*	= quando, quoniam
neʒ	= neque	*r°*	= ratio, responsio, recto
o°	= omnino, oratio, opinio	*r̃nd^t*	= respondit
o²	= obiicitur, ostenditur	*r̂o*	= ratio
oẽʒ	= omnem	*.ſ.*	= scilicet
oĩa	= omnia	*sʒ*	= sed
om̃pc	= omnipotens	*s̃*	= supra
ꝑ	= per, par, por	*sb'*	= sub
ꝓ	= pro	*ſcʒ*	= scilicet
p̄	= prae	*ſcilʒ*	= scilicet
p̃	= pra	*ſil̃*	= simul
p⁹	= post	*sill̃a*	= syllaba
pʒ	= patet	*s̃nia*	= sententia
ꝓb^r	= probabiliter	*tʒ*	= tenet
p̂ns	= praesens, penes	*t^n*	= tamen
pc̃ca	= peccata	*tn*	= tamen
q̄	= quae	*t̃m*	= tamen, tantum
ꝗ	= qui	*u̇*	= ubi
q̃	= qua	*u°*	= uero
ꝙ	= quid, quod	*uidʒ*	= videlicet
ꝙ̃	= quam	*uiʒ*	= videlicet
qz	= quia	*vl^ɜ*	= videlicet
qʒ	= que	*ul̃*	= vel
q^m	= quondam	*ꝩo*	= vero
q̊ʒ	= quoque		

Zu beachten ist, daß die Abbreviaturen in den einzelnen Perioden abweichen und dadurch ein gutes Mittel zur Altersbestimmung von Handschriften abgeben. Von Abkürzungen, welche in den liturgisch-musikalischen und theoretischen Handschriften des Mittelalters häufig wiederkehren, seien besonders aufgeführt:

ā = *ȧ* = *å* = *AN̈* = Antiphona

al̃ = *aĩĩa* = Alleluia

C = CO = CO = Communio
CON = Contra
ɔpoʒ = compositionem
d's = Deus
dn̄s = Dominus
dr̄a = differentia
Glā = gta = glā = Gloria
G = GR = G℟ = grad' = gr = Graduale
hō = hora
ꝉ = Lectio
lr̄a = littera
mgr̄ales = magistrales
mōcordū = monochordum
n = nota
nu⁹ = numerus
O° = oro = Oratio
OF' = OF = OF = Off = Off' = Offertorium
ꝓ = P' = ꝓ = ꝓ = ps̄ = ps = Psalmus
ph̄ia = philosophia
ꝓꝑetas = proprietas
Ptcō = Postcommunio
R̄ = ℟ = Responsio = Responsorium
scs = Sanctus
v = V · = V = Versus
Xpc = Christus
y' = Hymnus

Diese wenigen Bemerkungen sollen nur orientieren. Für jeden Musikwissenschaftler ist es unerläßlich, sich eingehend mit der Paläographie beschäftigt zu haben. Treffliche allgemeine Kenntnisse vom Schriftwesen in alter Zeit vermitteln ihm W. Wattenbach's »Schriftwesen im Mittelalter«[1] und Paoli's »Lateinische Paläographie«[2]. Als gute Führer auf dem schwierigen Gebiete der

1 Leipzig, Hirzel.
2 In deutscher Übersetzung von Dr. Karl Lohmeyer. 3 Bände. Innsbruck, Wagner'sche Univ.-Buchhandlung, 1889, 1895 und 1900.

Paläographie bewähren sich jederzeit Wattenbach's »Anleitung zur lateinischen Paläographie«[1] und Steffens' »Lateinische Paläographie«[2]. Ein reiches Anschauungsmaterial liegt, von fundamentalen Werken wie Chroust's »Monumenta palaeographica«[3] zu schweigen, in Arndt-Tangl's »Schrifttafeln«[4], in Franz Steffens' »Proben aus Handschriften lateinischer Schriftsteller«[5], in Maximilian Ihm's »Palaeographia Latina«[6] und in Petzet und Glauning's »Deutschen Schrifttafeln des IX.—XVI. Jahrhunderts«[7] vor, um nur das am leichtesten zu erreichende Material zu nennen. Treffliche Dienste beim Auflösen der Abbreviaturen leisten Walther's »Lexicon Diplomaticum«[8], Chassant's »Dictionnaire des Abréviations«[9] und das in jüngster Zeit erschienene »Lexicon Abbreviaturarum« von Adriano Cappelli[10]. Nächst den Buchstaben bieten auch die Initialen und Miniaturen in der Verwendung der Farben und Motive Stützen für Alters- und Landschaftsbestimmungen. Wertvollste Dienste leistet aber in allen musikalischen Handschriften die Notation. Sie im Verein mit der allgemeinen Paläographie läßt uns die Entstehungszeit einer Niederschrift mit ziemlicher Sicherheit erkennen.

Wie es nicht eine Schrift und eine Art der Schreibung, wie es Bilder- und Buchstabenschriften und innerhalb derselben die verschiedensten Wandlungen gibt, so sind auch in der Musik die verschiedensten Schriftversuche und innerhalb derselben gar mannigfache Entwickelungsphasen zu beobachten. Diese einzelnen Notationen auf abendländischem Boden in den Grundlinien ihrer geschichtlichen Entwickelung zu zeichnen, soll die Aufgabe der folgenden Darstellung sein. Sie ist nicht ein erster Versuch. Bereits 1878 trat Hugo Riemann mit seinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift«[11] hervor, die viele Probleme zum ersten Male berühren. Ihm folgten 1882 Ernest David und Mathis Lussy

---

[1] Leipzig, Hirzel.
[2] Trier, Schaar & Dathe, 1909; franz. Ausgabe 1910.
[3] München, Bruckmann, 1899.
[4] 4. Auflage, Berlin, G. Grote, 1904 und 1906.
[5] Trier, Schaar & Dathe.
[6] Leipzig, Teubner.
[7] München, Carl Kuhn, 1910.
[8] 3 Teile, Gottingae, 1745—47.
[9] Evreux, 1846. Fünfte Auflage Paris 1884.
[10] Erschien zuerst als »Dizionario di abbreviature latine ed italiane« usw. in Mailand bei Hoepli 1899 und ging dann unter dem oben angegebenen Titel in Weber's Illustrierte Handbücher über (Bd. 53, Leipzig 1901).
[11] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1878.

mit ihrer vom »Institut de France« preisgekrönten »Histoire de la notation musicale depuis ses origines«[1], einem Werke, das auch die Tonschriften des Orients in seine Betrachtung einbezieht. 1896 bot Hugo Riemann in C. G. Roeder's Festschrift unter dem Titel »Notenschrift und Notendruck«[2] zum zweiten Male einen trefflichen Abriß von der Entwickelung der wesentlichsten Notationen in Schrift und Druck dar, den das Haus Roeder mit wertvollem Tafelmaterial ausstattete. Bald traten auch England und Italien mit kompendiösen Werken der Notationsgeschichte hervor. 1903 erschien C. F. Abdy Williams' »Story of Notation«[3], 1905 Guido Gasperini's mit großem Fleiße abgefaßte »Storia della Semiografia Musicale«[4]. Die Tendenz der letztgenannten Werke, breitere Schichten des Musikertums in allgemeinverständlicher Sprache mit den wesentlichsten Zügen der musikalischen Schriftenkunde vertraut zu machen, fand auch auf deutschem Boden ihre Vertreter. Wertvolles bietet das »Kompendium der Notenschriftkunde« von Hugo Riemann[5] dar. Dittrich-Kalkhoff's »Geschichte der Notenschrift«[6] ist dagegen nur als ein mit schwachem Können, aber ehrlichem Wollen unternommener verunglückter Versuch anzusehen.

Alle diese Vorarbeiten werden indes, so dankenswertes Material sie und eine reiche Zahl von Spezialschriften dem Bearbeiter dargeboten haben, die vorliegende Darstellung, wie erhofft wird, nicht entbehrlich machen. Fast in allen Fragen hat die selbständige Forschung eingesetzt. Sind auch nicht immer endgültige Ergebnisse erzielt worden, so dürfte die wissenschaftliche Erkenntnis doch Förderung erfahren haben. An Irrtümern wird es bei dem weitschichtigen Stoffe und den verschiedenen Gebieten, deren jedes einen Spezialisten beansprucht, nicht fehlen. Möge sie der Einsichtige *sine ira et odio* verbessern.

[1] Paris, imprimé par autorisation du gouvernement à l'imprimerie nationale, MDCCCLXXXII.

[2] Leipzig, C. G. Roeder, 1896.

[3] London, The Walter Scott Publishing Co., 1903.

[4] Ulrico Hoepli, Milano, 1905.

[5] Sammlung »Kirchenmusik«, herausgegeben von Dr. Karl Weinmann (Regensburg, Rom, New York und Cincinnati, Friedrich Pustet, 1910), Bd. IV und V.

[6] Jauer in Schlesien, Oskar Hellmann, 1907.

I. Abschnitt.

Buchstaben-Tonschriften des Altertums und des lateinischen Mittelalters.

1. Kapitel.

Die griechischen Notationen. — Die Tonschrift der Musica enchiriadis.

Der Buchstabe, ein geistvolles Mittel, das ermöglicht, durch Aneinanderreihung Worte zu formen und Gedanken zum Ausdruck zu bringen, wurde nicht nur den Zahlen dienstbar gemacht, sondern auch zur graphischen Darstellung von Tonreihen herangezogen. Die ältesten Tonschriftenversuche mit Hilfe des Alphabets treffen wir im Abendlande bei den Griechen an. Während, wie wir sehen werden, die Wurzeln der Notation bei ihnen bis weit ins 7. Jahrhundert vorchristlicher Zeitrechnung hineinzureichen scheinen, gehen die theoretischen Erörterungen nicht über das 2. Jahrhundert nach Christi Geburt hinaus. Früheste Zeugen sind Aristides Quinctilianus (2. Jahrhundert)[1] mit seinen 7 Büchern »περὶ μουσικῆς« und Gaudentius mit seiner »ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ«. Ihnen schließen sich im 3. Jahrhundert wenige Bemerkungen des Porphyrius in den Kommentarien des Ptolemaeus und aus der Zeit Konstantins, d. h. dem 4. Jahrhundert, Bacchius mit seiner »ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ«, Alypius mit der ergiebigsten Quelle, der »ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΜΟΥΣΙΚΗ«, und die von Friedrich Bellermann unter dem Titel »ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ« herausgegebenen anonymen Schriften an. Die Reihe der Zeugnisse setzt im 5. Jahrhundert mit wenigen Bemerkungen Martianus Capella und im 6. Jahrhundert Boethius mit seinen 5 Büchern »De institutione musica« fort. Die genannten griechischen Quellen sind schon, abgesehen von Porphyrius, 1652

---

[1] Vgl. Ch. Em. Ruelle, »Le musicographe Aristide Quintilien« in den Sammelbänden der IMG. XI. S. 313 ff.

von Marcus Meibom in seinen »Antiquae musicae auctores septem« zum Neudruck gebracht und 1895 in einer kritischen Ausgabe von Karl von Jan unter dem Titel »Musici Scriptores Graeci« veröffentlicht worden[1]. Die »Musica« des Boethius liegt in einer zuverlässigen Ausgabe von Gottfried Friedlein[2] vor.

Als kräftige Stützen stehen den theoretischen Dokumenten eine Reihe praktischer Quellen zur Seite, von denen die Hymnen an Kalliope, Helios und an die Nemesis zum ersten Male in der Zeit der Florentiner Renaissance 1581 von Vincenzo Galilei in seinem »Dialogo della musica antica e moderna« mit den originalen Zeichen zum Abdruck gelangten. Nach ersten Lesungsversuchen, welche mit den Namen Ercole Bottrigari[3], Fell[4], Burette[5], Marpurg[6], Burney[7], Joubert de la Salette[8], um nur einige herauszuheben, verknüpft sind, gelang es gleichzeitig zwei deutschen Gelehrten, Fortlage[9] und Friedrich Bellermann[10], den Schlüssel zur nahezu restlosen Lösung zu finden. Zur klaren Erkenntnis der Notationsprinzipien ist ein volles Verständnis des Systems unerläßlich.

Grundlegend für das griechische Tonsystem ist das Tetrachord mit unten liegendem Halbtone wie *H c d e*. Hängen wir bei *e* ein zweites gleicher Beschaffenheit ein, so erhalten wir die Reihe *H c d e e f g a*, bestehend aus den Tetrachorden der tiefen (ὑπάτων) und der mittleren (μέσων) Töne. Bei *a* konnte entweder das Tetrachord der verbundenen (συνημμένων) Töne einhängen oder sich von *h* aus die gleiche Intervallfolge der getrennten (διεζευγμένων) Töne anschließen:

a b c d
♮ *c d e*

worauf das eingehängte Tetrachord der hochgelegenen (ὑπερβολαίων)

---

[1] Leipzig, B. G. Teubner.

[2] Ebenda. Eine deutsche Übersetzung besorgte Oskar Paul.

[3] »Il Melone«, Ferrara 1602.

[4] Ἀράτου Σολέως φαινόμενα καὶ διοσημεῖα Διονυσίου ὕμνοι. Oxonii, 1672.

[5] »Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique« (Mémoires de Littérature-Histoire de l'Académie des inscriptions et belles lettres V, 169 ff.).

[6] »Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.« Berlin 1759, S. 194 ff.

[7] »A General History of Music« (London 1776), Bd. 1, S. 83 ff.

[8] »De la notation musicale en général et en particulier de celle du système grec.« Paris, Le Normant, 1817. (Annales Encyclopédiques, année 1817.)

[9] »Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt.« Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1847.

[10] »Tonleitern und Musiknoten der Griechen.« Berlin, Förstner, 1847.

Töne die Reihe nach oben hin abschloß. Um die Doppeloktave zu vervollständigen, wurde unten der Ton *A* (προςλαμβανόμενος) hinzugenommen, so daß nunmehr die Leiter folgendes Aussehen gewonnen hatte:

A | *H c d e*
e f g a | *h c' d' e'*
a b c' d' | *e' f' g' a'*

In dieser aus diatonischen Tönen bestehenden Folge, welche bemerkenswert durch die später in die mittelalterliche Theorie übernommene Doppeldeutigkeit des *b* (*b* rotundum und ♮ quadrum oder quadratum) ist, werden die Grenztöne eines jeden Tetrachords als feststehende (ἑστῶτες), die zweiten und dritten aber als κινούμενοι, bewegliche, bezeichnet. Nur in letzteren kam der Unterschied der beiden anderen Klanggeschlechter, des chromatischen und enharmonischen, zum Ausdruck.

Chromatisch:

A | *H c cis e*
e f fis a | *h c' cis' e'*
a b h d' | *e' f' fis' a'*

Enharmonisch (seit Aristoxenos um 318 v. Chr. G.):

A | $H, H+\frac{1}{4}, c, e$
$e, e+\frac{1}{4}, f, a$ | $h, h+\frac{1}{4}, c, e'$
$a, a+\frac{1}{4}, b, d'$ | $e', e'+\frac{1}{4}, f', a'$

Bei dem etwas früher wirkenden Archytas (400—365) verläuft infolge der Annahme des gleichen Leittonintervalls *H c* und *e f* für alle Tongeschlechter das enharmonische Klanggeschlecht:

A | *H c c' e* | *e f f' a* | usw.
$\frac{28}{27}$ $\frac{36}{35}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{28}{27}$ $\frac{36}{35}$ $\frac{5}{4}$

In ähnlicher Weise zerlegen auch Eratosthenes (275—194 v. Chr.), Didymus (1. Jahrh. n. Chr.) und Ptolemaeus (2. Jahrh. n. Chr. das Tetrachord, doch so, daß sie nicht den diatonischen Halbton (λεῖμμα), sondern Limma + Komma teilen[1].

Oktavausschnitte aus der diatonischen Leiter waren die Oktavgattungen, die ein verschiedenes Ethos durch die verschiedene

[1] Vgl. Albert Thierfelder, »Altgriechische Musik« in den Sammelbänden der IMG. VII, S. 485 ff.

Lagerung von Ganz- und Halbton gewannen. Von *e—e'* reichte das Dorische, von *d—d'* das Phrygische, von *c—c'* das Lydische, von *H—h* das Mixolydische, von *A—a* das Hypodorische, von *G—g* das Hypophrygische, von *F—f* das Hypolydische, [von *E—e* das Hypomixolydische]. Hinzu treten die Hyper-Tonarten eine Quinte über den Haupttonarten. Hypo-Tonarten zeigen verbundene Tetrachorde mit unten angefügtem Tone, z. B. Hypodorisch *A H c d e‿e f g a'*, die Hyper-Tonarten verbundene Tetrachorde mit oben angefügtem Tone wie Hyperphrygisch *a h c' d'‿d' e' f' g' | a'*. Haupttonarten weisen getrennte Tetrachorde auf, z. B. Dorisch *e f g a | h c' d' e'*. Andere, feiner differenzierte Gattungen von Leitern seien hier übergangen.

Die in diesen Skalen vorliegenden Intervallfolgen konnten von jeder Stufe des Systems aus konstruiert werden, so daß z. B. das Phrygische von *e* aus die Form *e fis g a h cis' d' e'* annahm. Auf diese Weise mögen sich in der für die Kithara besonders in Betracht kommenden dorischen Mitteloktave von *e—e'* zuerst alle Tonarten durch Umstimmen einzelner Saiten abgespielt haben. Denn bekanntlich beschränkte sich dieses vornehmste Musikinstrument der Griechen lange auf die für Ausführung einer Oktave (*e f g a b h c' d' e'*) notwendige Zahl von 9 Saiten und ging auch in der Kaiserzeit nicht über das normale Maß von 11 Saiten (*e f g a b h c' d' e' f' g'*) hinaus[1]. Neben die Oktavgattungen treten dann weiter die Mollskalen, die alle den Aufbau des Hypodorischen, unseres A-Moll, aufweisen und von jeder diatonischen oder chromatischen Stufe aus konstruierbar sind. Dieselben Bezeichnungen wie den Oktavgattungen werden auch ihnen zuteil, nur daß eine andere Anordnung gewahrt wird. Während Bellermann und Fortlage in Anlehnung an die spätere Praxis das Hypolydische als die Grundskala ansahen und die B-Moll-Leiter als Dorisch anerkannten, läßt Hugo Riemann diese Bezeichnung der vornehmsten Tonart der Griechen in Anlehnung an Aristoxenus auf die Reihe *A—a* Anwendung finden. Es ergibt sich dann Phrygisch auf *H*, Lydisch auf *cis*, Hypodorisch auf *E*, Hypophrygisch auf *Fis*, Hypolydisch auf *Gis*, Hyperdorisch oder Mixolydisch auf *d*, Hyperphrygisch auf *e*, Hyperlydisch auf *fis*. Bewegen sich die Namen der Oktavgattungen Dorisch, Phrygisch, Lydisch eine große Terz abwärts, so steigen die Mollskalen gleichen Namens eine Durterz aufwärts. Es liegt bereits jene Ordnung der Namen vor, welche wir später im mittelalterlichen Tonsystem antreffen.

---

[1] Vgl. H. Riemann in den Sammelbänden der IMG. IV, S. 561.

Läßt schon das Tonsystem ohne Frage einen Hochstand griechischer Musikkultur erkennen, so legen hiervon auch die beiden Arten der Notation Zeugnis ab. Beide stützen sich auf das griechische Alphabet. Ununtersucht muß bleiben, ob die Griechen etwa unter dem Einflusse des Orients (Chinesen[1] und Inder[2]) zu den Buchstaben als graphischen Symbolen der Töne gegriffen haben. Die Formen der verwendeten Buchstaben lassen sofort die Instrumentalnotation als die ältere erscheinen. Ihre Zeichen sollten nach Vincent[3] den Zeichen der Himmelskörper entlehnt und vom hebräischen Alphabet abgeleitet sein, eine Ansicht, die noch Bellermann in seinem grundlegenden Werke[4] teilt. Aber die Untersuchungen von Westphal in seiner »Harmonik und Melopöie der Griechen«[5] und jene von Albert Thierfelder in seinem »System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift«[6] haben die Abhängigkeit von altgriechischen (dorischen), dem phönizischen Alphabet nahe verwandten Buchstabenordnungen vorsolonischer Zeit offenbar gemacht. Westphal machte die wichtige Beobachtung, daß zwei im Alphabet aufeinanderfolgende Buchstaben im Oktavverhältnis stehen. Thierfelder glaubt das Konstruktionsprinzip der Notationsreihe entdeckt zu haben. Er kam dabei zu Zeichenerklärungen, welche mit den bei Alypius, dem Hauptzeugen, überlieferten nicht ganz übereinstimmen, insofern aber alter Lehre entsprechen, als in ihnen wie in der Lehre der Pythagoreer das Quinten-Fortschreitungsprinzip klar heraustritt. Daß die alypischen Zeichenerklärungen entwickelungsgeschichtlich nicht durchaus stichhaltig sind, ist allen Forschern auf dem Gebiete griechischer Notation aufge-

[1] Siehe Amiot, »De la musique des Chinois« (1780); van Aalst, »Chinese Music« (1884); Gilman, »Chinese Musical System« (Philosophical Review, Boston 1892); A. Dechevrens, »Étude sur le système musical chinois« in den Sammelbänden der IMG. II, S. 530 f., und Georges Soulié, »La musique en Chine« (Paris 1911), S. 17 ff.

[2] Zu vergleichen ist Ghose, »The Music and Musical Notation of various countries«, Calcutta 1874, S. 14 ff., die Abhandlungen von Soureendro Mohun Tagore über »Hindu Music«, sowie die Arbeiten von R. Simon, »Die Notationen des Somanatha« (München 1903) und »The Musical Compositions of Somanatha critically edited with a table of notation (Leipzig 1904). A. H. Fox Strangways in seinem Aufsatze »The Hindu scale« gesteht ein, daß es ihm nicht möglich war, den Nachweis eines direkten Einflusses indischer Musik auf griechische zu erbringen (Sammelbände der IMG. IX, S. 499).

[3] »Des notations scientifiques à l'école d'Alexandrie.« Revue archéologique, janvier 1846.

[4] »Tonleitern und Musiknoten der Griechen«, S. 46, Anmerkung.

[5] Leipzig 1863, S 269 ff.

[6] »Philologus« LVI, S. 492 ff.

fallen. Unbekannt ist, auf wen die Anfänge der griechischen Notation zurückgehen. Nach Plutarch[1] soll Terpander zuerst die homerischen Gesänge aufgezeichnet haben. Aristides Quinctilianus schreibt im ersten Buche seiner »Musik« Pythagoras die Aufstellung des griechischen Notationssystems zu. Westphal[2] glaubt, für Polymnast von Colophon in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. die Erfindung der Instrumentalnotation in Anspruch nehmen zu können. Zu gesicherten Ergebnissen ist in dieser Frage die Forschung noch nicht gelangt.

Die sicherste Quelle für die beiden überlieferten griechischen Notationen, von denen die eine der Instrumentalmusik und dem begleiteten Gesange, die andere allein dem Gesange dient, sind, wie schon erwähnt, die bei Alypius in seiner »Εἰςαγωγή« mitgeteilten Skalentabellen, in denen jedes Zeichen, zuerst das vokale, dann das instrumentale, genau mit Worten beschrieben und dadurch vor Entstellung bewahrt worden ist.

Betrachten wir zuerst die ältere, instrumentale Tonschrift. Folgende Grundzeichen lassen sich herausschälen:

⊃ Ɛ H h E ⊢ Γ ⁄ F C K ⅂ < ⊏ N Z ꟽ K′ ⅂′ <′ ⊏′ N′ Z′

Ohne weiteres ist die Buchstabenreihe mit dem diakritischen Striche als spätere Zutat erkennbar, und auch die unteren beiden Zeichen dürften jüngerer Zuwachs sein. Ebenfalls für später hinzugekommene Zeichen wurden von Fr. Bellermann die Buchstabenformen Z ꟽ erklärt, die ihm Varianten des Buchstabens N zu sein scheinen. Thierfelder[3] erkennt sie indes an Hand des phönizischen Alphabets als Ny, Zeta und Jota. Die Reihe von H bis ꟽ würde aber gerade die Töne des σύστημα τέλειον von *A*—*a′* umfassen.

H	h	E	⊢	Γ	⁄	F	C	K	⅂	<	⊏	N	Z	ꟽ
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c′*	*d′*	*e′*	*f′*	*g′*	*a′*

Diese diatonische Reihe dürfte als die ursprüngliche zu betrachten sein[4]. Um auch das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht darstellen zu können, wurden die Prinzipien der Umlegung und Umdrehung auf die Hauptzeichen angewendet, das heißt: man

---

[1] »Περὶ μουσικῆς«, cap. V.

[2] »Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik« (Breslau 1865), S. 165.

[3] »Philologus« LVI, S. 497 f., Anmerkung 11 und 12.

[4] Riemann vermutet in den Zeichen ⁄ bis N ursprünglich die Anfangsbuchstaben der Tonbezeichnungen von Hypate bis Nete.

schrieb sie wie den Text bald von links nach rechts, bald von rechts nach links, bald von unten nach oben, z. B.: E Ǝ ɯ oder C Ɔ ᑌ. Aber nicht auf alle Buchstaben waren diese Prinzipien anwendbar, hier suchte man sich dann auf andere Weise zu helfen. Eine tabellarische Darstellung vermittele die Kenntnis:

	F	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*
Hauptzeichen:	⊏	Ɛ	H	h	E	⊢	Γ	⸝	F	C	K	ㄱ
Umgelegte Zeichen: ἀνεστραμμένα	⊣	ɯ	d	⊥⊏	ɯ	⊥	L	⤙	⊥⊥	ᑌ	⋊	⸌
Umgekehrte Zeichen: ἀπεστραμμένα	T	Ɛ	P	[ꟻ]	Ǝ	⊣	[ℸ]	ℸ	ꟻ	Ɔ	[ꓘ]	λ

d'	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*	*h'*	*c''*	*d''*	*e''*	*f''*	*g''*
‹	⊏	N	Z	ϡ	K'	ㄱ'	‹'	⊏'	N'	Z'
V	⊔	/	λ	⸝	⋊'	⸌'	V'	⊔'	/'	λ'
›	[⊐]	\	⅄	⅂	ꓘ'	⅄'	›'	⊐'	\'	⅄'

Für den Gebrauch dieser Zeichenreihen gelten folgende Regeln:

1. Auf Stammtöne (Töne der diatonischen Leiter) gelangen die Hauptzeichen zur Anwendung. Nur die diatonischen Halbtöne werden durch das umgelegte Zeichen des vorhergehenden Stammtones ausgedrückt. A-Moll nimmt also folgende Gestalt an:

H h ⊥⊏ ⊢ Γ L F C

2. Alle chromatisch veränderten Töne, die vom vorhergehenden Tone der gebrauchten Leiter einen Halbton abstehen, werden durch das umgelegte Zeichen dieses Stammtones ausgedrückt.

3. Alle chromatisch veränderten Töne mit Ganztonabstand vom vorhergehenden Tone der gebrauchten Leiter verlangen die umgedrehten Zeichen des tieferen Stammtones.

Beispiel: C-Moll. E ⊢ ⊥ ⸝ F ⊥⊥ Ɔ ㄱ

4. Bei den chromatischen und enharmonischen Tetrachorden gelangen zur Darstellung der πυκνά auf die beiden beweglichen Töne (κινούμενοι) das umgelegte und umgedrehte Zeichen des tieferen feststehenden Tones zur Anwendung, z. B. C ᑌ Ɔ' ‹ *a b h d*

(das älteste chromatische Tetrachord). Der dritte Ton des chromatischen Tetrachords wird von dem des enharmonischen durch ein kleines Strichchen unterschieden.

Im übrigen ist zu bemerken, daß Tonwiederholungen häufig nicht bezeichnet werden. Der Rhythmus wird mit den Zeichen der Metrik ausgedrückt. Die Kürze bleibt unbezeichnet, die zweizeitige Länge wird durch einen kleinen wagerechten Strich — dargestellt, die dreizeitige mit einem Vertikalbalken an seiner Rechten ⌐, die vierzeitige mit Vertikalstrichen rechts und links ⊔, die fünfzeitige durch ш[1]. Ein Punkt über dem rhythmischen Zeichen dient, wie Crusius im »Philologus«[2] dartut, dynamischen Zwecken und bezieht sich auf den schweren Taktteil, wenn auch der Bellermann'sche Anonymus gerade entgegengesetzt den Punkt als Zeichen der arsis, des leichten Taktteils, zu erklären scheint[3]. Besteht der schwere Taktteil aus zwei Kürzen, so erhielt nach Crusius jede einen Punkt. Rhythmische Zeichen sind nicht immer gesetzt, da der musikalische Rhythmus aus dem metrischen Bau der Verse abgelesen werden konnte. Pausen gelangten durch ein Lambda (Λ oder λ, vielleicht als Abkürzung von λεῖμμα) zum Ausdruck, dem die rhythmischen Zeichen überschrieben wurden:

	—	⌐	⊔	[ш][4]
Λ	Λ	Λ	Λ	[Λ]

In der dargelegten Notation haben sich erhalten:

1. Die diatonische Melodie der ersten pythischen Ode des Pindar in der Kopie von Athanasius Kircher nach einer verschollenen Handschrift des Klosters San Salvador zu Messina[5].
2. Ein in Delphi gefundener athenischer Hymnus an Apollo.
3. Die Schulbeispiele des Bellermann'schen Anonymus[6].
4. Instrumentalzeichen für die Begleitung sind offenbar einge-

[1] Siehe Fr. Bellermann's Ausgabe von »Ἀνωνύμου Σύγγραμμα περὶ μουσικῆς« (Berlin 1841), S. 18. Vgl. auch die französische Ausgabe von A. J. H. Vincent in »Notices et extraits des manuscrits«, tome XVI, 2e partie, page 48, und Ruelle, »La solmisation chez les anciens Grecs« in den Sammelbänden der IMG. IX, 518.

[2] Bd. 52, S. 163.

[3] Bellermann, a. a. O., S. 21; Vincent, a. a. O., S. 50; Ruelle, a. a. O., S. 518.

[4] Dieses Zeichen fehlt.

[5] Vgl. Kircher, »Musurgia« lib. VII explicatio iconismi XIII, S. 541.

[6] Vgl. Bellermann, a. a. O., § 98—101; Roßbach und Westphal, »Griechische Rhythmik«, Supplement, S. 69—73; Gevaert, »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité« I, 417 f.

mischt dem Fragment aus dem Orest des Euripides, welches uns in dem aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. erhaltenen Papyrus des Erzherzogs Rainer bewahrt und zuerst 1892 durch K. Wessely[1] herausgegeben worden ist.

5. Der homerische Hymnus an Demeter. Seine Echtheit wird bezweifelt. Er liegt in Sing- und Instrumentalnoten vor und wurde 1724—1726 zum ersten Male von Benedetto Marcello in seinen »Parafrasi sopra Salmi«, Bd. III, S. CXXXII, veröffentlicht. Seine Vorlage ist nicht auffindbar. Neuveröffentlichungen liegen von Behaghel[2], Westphal[3] und R. v. Kralik[4] vor.

Als Beispiele seien einige Verse des Apollo-Hymnus nach C. v. Jan's »Musici Scriptores Graeci, Supplementum« und eine Melodie aus »Ἀνωνύμου Σύγγραμμα περὶ μουσικῆς« § 104 mitgeteilt:

U O U C (O)C U C O U O
I. Μέλπετε δὲ Πύθιον χρυσεοχαίταν ἕκατον εὐλύραν, Φοῖβον, ὃν

U C < C (<) C U I V < V <
ἔτικτε Λατὼ μάκαιρα παρὰ λίμνᾳ κλυτᾷ, χερσὶ γλαυκαᾶς ἐλαίας

O C
θιγοῦσ' ὄζον ἐν ἀγωνίαις ἐριθαλῆ.

Tenor.

Μέλ - πε - τε δὲ Πύ - θι - ον χρυ - σε - ο - χαί - ταν ἕ - κα - τον

εὐ - λύ - ραν, Φοῖ - βον, ὃν ἔ - τι - κτε Λα - τὼ μά - και-

ρα πα - ρὰ λί - μνᾳ κλυ - τᾷ, χερ - σὶ γλαυ - κα - ᾶς ἐ - λαί-

ας θι - γοῦσ' ὄ - ζον ἐν ἀ - γω - νί - αις ἐ - ρι - θα - λῆ.
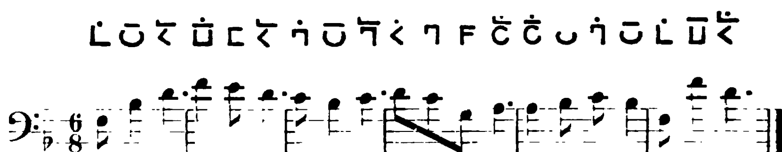
1 »Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer« V (Wien 1892).

2 »Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik« (Heidelberg 1844).
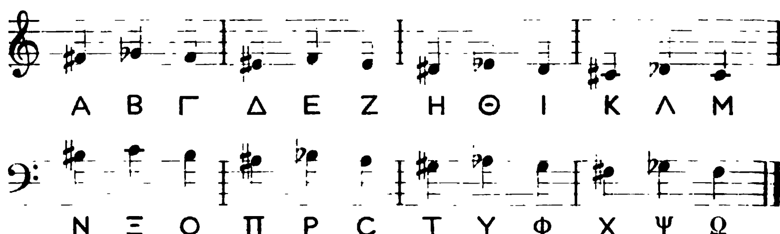
3 »Metrik«, 2. Auflage, II, S. XXIX.

4 »Altgriechische Musik« (Stuttgart und Wien, Joseph Roth).

II.[1]



Als zweite Tonschrift der Griechen lernen wir ihre Gesangsnotation kennen. Indem sich diese auf das ionische Alphabet stützt, erweist sie sich der Instrumentalnotation gegenüber als die jüngere. Gevaert[2] möchte ihre Erfindung dem Lasos von Hermione um 500 v. Chr. zuschreiben. Standen wir in der instrumentalen Tonschrift einer fein entwickelten Zeichenlehre gegenüber, so mutet uns die Gesangsnotation ziemlich geistlos an. Ganz mechanisch sind die Buchstaben des Alphabets auf die Stamm- und abgeleiteten Töne aufgeteilt. Fortlage und Bellermann übertragen:



Merkwürdig mutet an, daß dieses offenbar älteste Stück der mit primären Zeichen bedachten Leiter von *fis'* bis *f* und nicht, wie man nach Kenntnis der Theorie und Kitharapraxis schließen müßte, von *f'* bis *e* reicht. Ganz logisch setzt hier die Kritik von Hugo Riemann ein[3]. Im Gegensatz zu Bellermann und Fortlage, die der untergeordneten hypolydischen Skala übergroße Bedeutung beimessen, erweist Riemann aus den alypischen Tabellen die Haupt-

[1] Bellermann's Abdruck enthält keine rhythmischen Zeichen; diese sind nach Gevaert hinzugefügt worden. Eine andere Interpretation des κῶλον ἑξάσημον gibt Ruelle in seinem Aufsatz »La solmisation chez les anciens Grecs« in den Sammelbänden der IMG. IX, 528.

[2] »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité« (Gand 1875) I, 431.

[3] Vgl. seine Studie: »Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift« in den Sammelbänden der IMG. IV, 558 ff., und »Handbuch der Musikgeschichte« I (1904), S. 220 ff. Siehe auch H. Abert, »Bericht über die Literatur zur griechischen Musik aus den Jahren 1903—1908« (Jahresbericht für Altertumswissenschaft, Bd. CXLIV (1909, III), S. 31 ff.

tonart der Griechen, die dorische, als die Grundskala der griechischen Notation und gewinnt aus ihr unter Zugrundelegung des enharmonischen Klanggeschlechts für die Mitteloktave folgende Vokalnotenzeichen:

⎧ Α	*f'*	—	paranete hyperboleon (enh.)
⎨ Β	*f'*	—	trite hyperboleon (diat., chrom.)
⎩ Γ	*e'*	—	nete diezeugmenon
Η	*d'*	—	paranete diezeugmenon (diat.)
⎧ Κ	*c'*	—	paranete diezeugmenon (enh.)
⎨ Λ	*c'*	—	trite diezeugmenon (diat., chrom.)
⎩ Μ	*h*	—	paramese
Π	*a*	—	mese
Τ	*g*	—	lichanos meson (diat.)
⎧ Χ	*f*	—	lichanos meson (enh.)
⎨ Ψ	*f*	—	parhypate meson (diat., chrom.)
⎩ Ω	*e*	—	hypate meson.

Wie an dieser Leiter bereits bei Darstellung der Tonschritte *f' e'* und *c' h* ersichtlich ist, sind zur Aufzeichnung des enharmonisch geteilten Halbtons drei aufeinanderfolgende Buchstaben notwendig. Führen wir die Teilung für die ganze Leiter durch, so erhalten wir die πυκνά-Triaden:

f'	Α	*h*	Ν
f'	Β	*h*	Ξ
e'	Γ	*ais*	Ο
e'	Δ	*a*	Π
e'	Ε	*a*	Ρ
dis	Ζ	*gis*	С Σ
d'	Η	*g*	Τ
d'	Θ	*g*	Υ
cis'	Ι	*fis*	Φ
c'	Κ	*f*	Χ
c'	Λ	*f*	Ψ
h	Μ	*e*	Ω

Der Schritt von einem zweiten zu seinem dritten Zeichen stellt einen diatonischen Halbton dar.

Jede Transpositionsskala erhält bei Halbtonstufen die ihnen entsprechenden Triaden. Für die Darstellung der übrigen Stufen wird bei *e* und *h* die unterste Note der Triade, sonst die oberste bevorzugt.

Beispiel:	*e'*	*d'*	*cis'*	*h*	*a*	*g*	*fis*	*e*
	Γ	H	Θ I	M	Π	T	Y Φ	Ω

Die älteren Transpositionsskalen sind nach Riemann Kreuz-Tonarten, die jüngeren B-Tonarten. B-Töne sind als entsprechende Kreuz-Töne darzustellen und nach Möglichkeit mit tiefsten Zeichen der Triaden zu bedenken.

Im chromatischen Geschlecht werden die Stammtöne als ὀξύπυκνοι, als oberste Zeichen der Triaden dargestellt. Somit gewinnt die chromatische Leiter folgende Gestalt:

e'	*es'*	*d'*	*d'*	*des'*	*c'*	*h*	*b*	*a*	*a*	*as*	*g*	*g*	*ges*	*f*
Δ	Z	H	H	I	K	N	O	Π	Π	C	T	T	Φ	X

B-Halbtonschritte können nicht wie Kreuz-Halbtonschritte durch drei aufeinanderfolgende Zeichen, sondern müssen unter Zuhilfenahme des höheren Stammtons als oxypyknon (oberster Ton der Triade) notiert werden. Wollen wir also z. B. das Mixolydische für die Kithara in der Mittellage aufzeichnen, so schreiben wir:

e'	*d'*	*c'*	*b*	*a*	*g*	*f*	*e*
Γ	H	K	N	O Π	T	X	Ψ Ω

Dieser mittlere, dem Umfange der Kithara entsprechende Ausschnitt, auf den das Alphabet aufgeteilt worden ist, erfuhr nach unten bis zum *Fis*, nach oben bis zum *a'* eine Erweiterung. Zur Bezeichnung wurde ein zweites Alphabet verwendet, dessen Buchstaben teils ihrer Lage nach verändert, teils verstümmelt sind:

e	∀	*H*	⋋	*a'*	⊥
e	R	*H*	V	*a'*	Ⅎ
dis	˥	*Ais*	W	*gis'*	ϑ
d	∇	*A*	И	*g'*	Ж
d	F	*A*	ϻ	*g'*	⫛
cis	7	*Gis*	ϙ	*fis'*	Ꙅ
c	ꟷ	*G*	Ш		
c	⊤	*G*	b		
H	–	*Fis*	З		

Schließlich wurde, wahrscheinlich in der aristoxenischen Zeit, nochmals der Tonschatz vermehrt und oben eine Reihe von Tönen bis zum *f''* hinzugefügt, die mit den Zeichen der tieferen Oktave unter Hinzufügung eines diakritischen Striches zum Ausdruck gelangten:

f''	*f''*	*e''*	*e''*	*e''*	*dis''*	*d''*	*d''*	*cis''*	*c''*	*c''*	*h'*	*h'*	*h'*	*ais'*
Α'	Β'	Γ'	Δ'	Ε'	Ζ'	Η'	Θ'	Ι'	Κ'	Λ'	Μ'	Ν'	Ξ'	Ο'

Drei Phasen der Entwickelung können wir somit deutlich aus der Reihe der Gesangnotenzeichen herauslesen.

Macht das Gesangnotensystem den Riemann'schen Gedanken der Anpassung der Notation an die dorische Skala wahrscheinlich, wenn auch nicht übersehen werden darf, daß bei Fortlage-Bellermann die Melodien weit einfacher zum Ausdruck gelangen, so widerspricht ihm meiner Anschauung nach die Instrumentalnotation. Die Grundtöne der Skala fallen nach Riemann's Lehre stets auf abgeleitete, nicht auf Hauptzeichen. Die hypolydische Mollskala, dem σύστημα τέλειον entsprechend, gibt die Verhältnisse der Instrumentalnotation am natürlichsten wieder. Kurz, ein Kompromiß erscheint mir notwendig. Wann die Verschiebung der einen oder der anderen Zeichenreihe, die auf Grund der alypischen Tabellen anzunehmen ist, erfolgt sein mag, entzieht sich meiner Kenntnis. Eine wesentliche Veränderung erfahren die Melodien nicht, mag man sie im Sinne Fortlage-Bellermann's oder in dem Riemann's ausdeuten.

Nicht unberührt bleibe, daß auch Vortragszeichen den Griechen nicht fremd gewesen sind. Wie wir aus dem von Bellermann herausgegebenen Anonymus entnehmen, kannten sie die Bindung ◡ (ὑφέν), kannten sie staccato, angezeigt durch das zwischen die Töne gestellte Kreuz × oder Ψ, und portamento, angezeigt durch Bindebogen und Kreuz ◡ ×[1]. Eine trennende Wirkung scheint auch die διαστολή[2] (dargestellt vielleicht durch ein Häkchen ,) ausgeübt zu haben.

Von Denkmälern der Vokalmusik zog Vincenzo Galilei in seinem »Dialogo«[3] als erster jene später von Friedrich Bellermann unter dem Titel »Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes«[4] veröffentlichten drei Gesänge (2. oder 4. Jahrhundert n. Chr.) wieder

1 Siehe unten S. 27 ff. die griechische Solmisation.
2 Vgl. den Anonymus Bellermann's (Berlin 1841), S. 20 ff.
3 Florenz, Marescotti 1581, S. 97.
4 Berlin, Albert Förstner, 1840.

ans Licht, von denen sich eine ganze Reihe von Niederschriften in Neapel[1], München[2], Paris[3], Leiden[4] und Venedig[5] erhalten haben. Die neuere Zeit hat aus dem Papyrus des Erzherzogs Rainer ein Orest-Fragment des Euripides aufgedeckt[6]. Die Ausgrabungen in Delphi förderten Apollo-Hymnen[7] zutage, welche sich als Wandinschriften fanden, und Nachforschungen bei Tralles in Kleinasien ergaben als musikalische Ausbeute ein Säulenfragment mit jenem ansprechenden Skolion des Seikilos[8]. Letzteres möge als Beispiel dienen:

C I I K I I I
Ὅ - σον ζῇς, φαί - νου,

K I I I K O C OΦ[9]
μη-δὲν ὅ - λως σὺ λυ - ποῦ.

C K I I K I K C OΦ[9]
πρὸς ὀ - λί-γον ἐ - στὶ τὸ ζῆν,

C K[10] O I I K C C C X ˥[11]
τὸ τέ-λος ὁ χρόνος ἀπ-αι - τεῖ.

Σείκιλος εὐτερ . . . .
ζῇ

[1] Kgl. Bibl., Ms. 262, 259 III C. 1.

[2] Ms. 215.

[3] Bibl. Nat., Ms. 2458 und 2532.

[4] Scaliger No. 47.

[5] San Marco, cod. 318.

[6] Vgl. C. Wessely, »Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer« V. Wien 1892.

[7] Weil et Reinach, »Correspondance hellénique« XVII (1893), 569 und Tafel XXI und XXIb; siehe auch »Rheinisches Museum« XLIX (1894), 584.

[8] »Bulletin de correspondance hellénique« VII (1883), 277; Crusius im »Philologus« LII, 160; Monro, »The modes of ancient greek music« (1894), und Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1894.

[9] In dem Faksimile, welches Crusius im »Philologus« LII (N. F. VI), 1 darbietet, ist hier die Länge dreizeitig ⌙. Die vorhergehende Note kann daher nur als Vorschlag gedeutet werden.

[10] Fehlt im Faksimile Crusius', ist aber im Text anzutreffen.

[11] Bei Crusius ⌙. Auch hier ist das rhythmische Zeichen nur aufrecht zu erhalten, wenn man X als Vorschlagsnote ansieht. Soll der Punkt hier die Wirkung einer Fermate ausüben?

Tenor.

Ὅ - σον ζῇς φαί - νου, μη - δὲν ὅ - λως σὺ λυ-

ποῦ. πρὸς ὀ - λί - γον ἐσ - τὶ τὸ ζῆν, — τὸ τέ - λος

ὁ χρό - νος ἀπ - αι - τεῖ.

Neudrucke der auf uns gekommenen griechischen vokalen Musikdenkmäler liegen in reicher Zahl vor. In erster Linie sei auf Carl von Jan's »Supplement« zu seinen »Musici Scriptores Graeci«[1] sowie auf die jedem erreichbaren Wiedergaben bei Riemann in seinem »Handbuch der Musikgeschichte«[2] I, I, 233 ff. und bei Möhler in seiner »Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik«[3] hingewiesen. Aber auch auf Thierfelder's »Altgriechische Musik, Sammlung von Gesängen aus dem klassischen Altertume vom 5. bis 1. Jahrhundert vor Chr.«[4], Oskar Fleischer's »Reste der altgriechischen Tonkunst«[5] und R. v. Kralik's »Altgriechische Musik« sei aufmerksam gemacht. Zu Thierfelder's Wiedergabe des ersten delphischen Hymnus sind die Aufsätze von Julien Tiersot und Théodore Reinach in den »Dokumenten« des Pariser musikwissenschaftlichen Kongresses von 1900 heranzuziehen.

Noch eine dritte Notation des Altertums beziehungsweise des frühen Mittelalters bedient sich der griechischen Buchstaben[6]. Nicomachus von Gerasa (2. Jahrhundert n. Chr.), jener Kronzeuge der frühmittelalterlichen lateinischen Musikschriftsteller, berichtet von einer symbolischen Anrufung der Götter mit Hilfe der Vokale[7], und der etwa in der gleichen Zeit wirkende Demetrius[8] erzählt, daß die ägyptischen Priester ihre Götter mit den sieben Vokalen

---

1 Lipsiae. In aedibus B. G. Teubneri, MDCCCXCIX.
2 Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.
3 Leipzig, Göschen, 1900.
4 Leipzig, Breitkopf & Härtel.
5 Ebenda.
6 Vgl. Ruelle, »Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques«. Esquisse historique in »Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris (1900). Documents«, S. 15 ff.
7 Vgl. Gerbert, »De cantu« II, 54 f.
8 »De elocutione«, cap. 71.

feiern. Auch der Grammatiker Servius läßt sich neben anderen hierfür als Zeuge anrufen. Diesen Vokalisen wurde zauberische Macht beigemessen. Berichtet doch der Historiker Ammianus Marcellinus von einem Falle, wo ein junger Mann im Bade durch Anwendung dieser Vokalisen bei Berührung der schmerzenden Brust ein Magenübel zu beseitigen hoffte, seinen Aberglauben aber mit dem Tode bezahlen mußte. Noch bis ins 13. Jahrhundert hielt sich, wie der byzantinische Schriftsteller Nicolaus Myrepsus[1] berichtet, der Gebrauch, bei der Bereitung von Düften die Vokale als Zauberformeln zu murmeln. Und sollten die Silben nicht auch wie ein Amulett wirken, wenn wir sie auf einer Mauer des Theaters zu Milet zusammen mit der Bitte antreffen: »ΆΓΙΕ, φύλασον τὴν πόλιν Μιλησίων καὶ πάντας κατοικοῦντας« — »Heiliger, bewahre die Stadt der Milesier und alle Einwohner«, eine Bitte, der übrigens gleich die Erfüllung aus dem Munde der Engel folgt: »ἀρχάγγελοι. Φυλάσσεται ἡ πόλις Μιλησίων καὶ πάντες οἱ κατ[οικοῦντες]« — Erzengel: »Es sei erhalten die Stadt der Milesier und alle ihre Bewohner«?[2]

Diese Vokale wurden nach Nicomachus, Irenaeus, Porphyrius und anderen identifiziert mit den Planeten des Himmels, die nach pythagoreischer Anschauung bei ihrer Bewegung entsprechend ihren Abständen von der Erde Töne verschiedener Höhe erzeugten. Die herrschende Meinung geht dahin, daß α den Mond, ε den Merkur, η die Venus, ι die Sonne, ο den Mars, υ den Juppiter, ω den Saturn vertrat, und daß sie mit den sieben Saiten der Lyra des Orpheus *d' c' b a g f e* in Beziehung gebracht wurden. Nach Nicomachus und Albinus[3] entsprach dem Saturn die Hypate meson *e*, dem Juppiter *f*, dem Mars *g*, der Sonne *a*, dem Merkur (Nicomachus) beziehungsweise der Venus (Albinus) *b*, der Venus (Nicomachus) beziehungsweise dem Merkur (Albinus) *c'* und dem Monde *d'*. Cicero und Manuel Bryennius bringen dagegen die Planeten in umgekehrter Ordnung mit dem genannten Tonmaterial in Verbindung, ja Boethius weiß sogar unter Berufung auf Cicero von einer Beziehung der Planeten zur Tonreihe *g f e d c H A*[4]. Daß aber die von Nicomachus dargebotene Anordnung der Gestirne für die Absingung[5] der Vokale verbindlich sei, hat Ruelle in den »Do-

---

1 »De suffimentis«, XXI, 1.

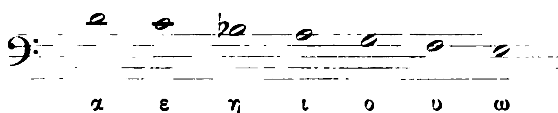
2 Aug. Boeckh, »Corpus inscriptionum graecarum«, vol. II (Berlin 1843), Nr. 2895.

3 Boethius, »De Instit. Mus.« I, 27.

4 Vgl. z. B. auch Ramis de Pareia III, 3 (Neuausgabe S. 58).

5 Es sei nicht verschwiegen, daß der Gesang der Vokalisen von Albert

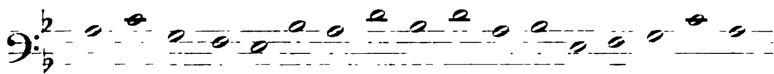
kumenten« des Pariser musikgeschichtlichen Kongresses von 1900 durch mannigfache Zeugnisse zu belegen gewußt. Nicht fest steht aber, welche Tonreihe auf die Vokale Anwendung fand, wenn auch der Ausschnitt von *e*—*d'* vom Standpunkte des Systems aus ohne Frage den Vorzug verdient. Lassen wir die Vokalreihe diesem Bereich der siebensaitigen Lyra entsprechen, so erhalten wir als Schlüssel der uns auf einer Berliner Vase, in Berliner, Leidener, Pariser, Londoner und anderen Zauberpapyri überkommenen Vokalreihen die Tonfolge:



Das von Kopp im dritten Teil seiner »Palaeographia critica«[1] veröffentlichte Amulett

ι ε ο υ ω η ι α η α ι η ω υ ο ε ι usw.

lautet demnach in Übertragung:



Eine ganze Reihe von Übertragungen aus Zauberpapyri bietet Elie Poirée[2] dar.

Die Vokale spielten aber auch eine große Rolle in der griechischen Solmisation, über welche wir aus Bellermann's Anonymus und Aristides Quinctilian Aufschluß erhalten[3]. Da sie letzterer mit der μελῳδικὴ φωνή in Beziehung bringt, so ist ihre gesangstechnische Bedeutung wohl in erster Linie zu betonen. Doch mag auch der Faktor, den Westphal besonders hervorkehrt, die leichtere Bezeichnungsweise der Töne in ihren Beziehungen zu den benachbarten Tönen, mitbestimmend gewesen sein. Jedenfalls wurden die Vokale Ε Α Η Ω, die mit den Elementen Erde, Wasser,

---

Dieterich in »Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums« (Leipzig, Teubner, 1891) angezweifelt worden ist.

[1] Mannheim, 1829.

[2] Siehe seinen Aufsatz: »Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques. Analyse Musicale« in den »Documents«, S. 28 ff.

[3] Vgl. die wertvolle Studie von Ch. Em. Ruelle, »La solmisation chez les anciens Grecs« in den Sammelbänden der IMG. IX, S. 512 ff. Siehe auch Westphal, »Harmonik und Melopöie der Griechen«, Leipzig (Teubner, 1863), S. 333 ff.

Luft, Feuer verglichen wurden, auf das Tonmaterial angewendet. Um in ihrer Aufeinanderfolge den Hiatus zu vermeiden, stellte man ihnen den klingendsten der Konsonanten, τ, den man dem Äther verglich, voran und operierte mit den Solmisationssilben τε, τα, τη, τω. Ihre Anwendung war nach dem Anonymus Bellermann's so geregelt, daß jeder Proslambanomenos τε, jede Hypate τα, jede Parhypate τη, jeder Diatonos τω, jede Mese τε, jede Paramese τα, jede Trite τη und jede Nete τα forderte. Somit ergibt sich für die Doppeloktave von *A*—*a'* die Silbenreihe:

Prosl.	Hyp.	Parhyp.	Diat.	Hyp.	Parhyp.	Diat.	Mese	Param.	Trite	Diat.	Nete	Trite	Paranete	Nete
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	♮	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*
τε	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τε	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τα

Mese	Trite	Diat.	Nete
a	*b*	*c'*	*d'*
τε	τη	τω	τα

Bei der Bindung eines tieferen mit einem höheren Tone (ὑφὲν ἔσωθεν) oder eines höheren mit einem tieferen (ὑφὲν ἔξωθεν), dargestellt durch einen nach oben geöffneten Halbkreis ◡, fiel der trennende τ-Laut fort, z. B.:

⊢Γ ΓL LF FC CƆ Ɔ⅂ ⅂< FƆ F⅂ F<
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
τεα ταη τηω τωα ταη τηω τωε τωη τωω τωε

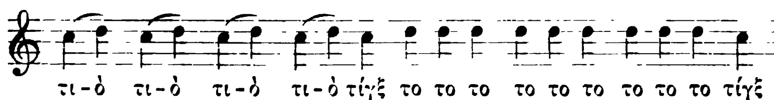
Die Kürze von Tönen scheint durch ein dazwischengesetztes Kreuz X oder Psi Ψ zum schriftlichen und durch Einfügung eines ν vor dem τ der zweiten Silbe zum phonetischen Ausdruck gebracht worden zu sein, wie wir an einem Beispiel des Anonymus zu der melodischen Formel des μελισμός erkennen und für ein Beispiel zum κομπισμός vermuten können.

F Ψ F   C Ψ C   F X C   C X C
τωντω   ταντα   (τωντα)   (ταντα)

Die Verbindung von Bindebogen und Kreuz, beziehungsweise des von Punkten eingeschlossenen Sigma .ς. scheint den halbkurzen, portamentoartigen Vortrag bezeichnet zu haben. Jedenfalls wurde hier das τ hinter dem ν in ν verwandelt, und man solmisierte:

F ◡ × F C ◡ × C F .ϛ. F C .ϛ. C
τωννω ταννα τωννω ταννα

Nach der Vermutung Westphal's[1] stehen mit dieser Solmisationslehre die Interjektionen in Verbindung, welche sich in der Paraphrase der Vögel bei Aristophanes finden. Wenn es sich auch nach meiner Anschauung bei diesen Rufen τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ und τοτοτο τοτοτο τοτοτο τίγξ nur um Nachahmung von Vogelstimmen handelt, so sei dem Gedankengang Westphal's doch Raum gegeben. Zur Erklärung nimmt er aus dialektischen Gründen eine Vertauschung des η mit ι und Beseitigung des Unterschiedes von ο und ω an. Ihm gilt τα für einen Ton, der nach oben Halbton-, nach unten Ganztonabstand hat, τι für einen solchen mit umgekehrten Intervallverhältnissen, το für einen solchen mit Ganztonabstand nach beiden Seiten. Danach ließen sich die Interjektionen des Aristophanes untransponiert von *f* oder *c* aus übertragen, z. B.:



Sahen wir das Altertum sich die Vokale verschiedenen musikalischen Zwecken dienstbar machen, so greift auch das Mittelalter auf sie zurück. Wie Cotto[2], Frutolf[3], Johannes de Muris[4] und andere lehren, werden die 8 Vokale a, e, i, o, u, η, y und ω zur Kenntlichmachung der 8 Tonarten verwendet. Zur Bestimmung der Überleitungsformel vom Psalm zur Antiphone, der sogenannten »differentia«, werden die Konsonanten herangezogen. Die erste bis siebente Differenzformel wird mit dem ersten bis siebenten Konsonanten belegt, so daß z. B. die erste Differenzformel des ersten Tones mit *a b* bezeichnet wird.

Die griechischen Notationen erhielten sich, wenn auch manches von ihnen abbröckelte, bis zum 4. Jahrhundert in praktischem Gebrauch, müssen dann aber bald in Vergessenheit geraten sein. Schon Gaudentius (2. Jahrh. n. Chr.) zeigt sich wenig unterrichtet, und auch bei Boethius (Inst. Mus. IV, 3) hat man ganz den Eindruck eines Berichtes über eine zurückgehende Praxis. Um auf die Kenntnis der von den »alten« Musikern geübten Tonarten vor-

---

1 Vgl. Westphal, a. a. O., S. 334 ff.
2 Gerbert, »Scriptores« II, 244.
3 München, Kgl. Hof- und Staatsbibl., Ms. 14965b.
4 In seinem »Speculum musicae«, lib. VII, cap. 82 (Coussemaker, »Scriptores« II, 322b).

zubereiten, benutzt er die lydische Tonart. Immerhin sehen wir ihn noch ziemlich orientiert. Anders steht schon sein jüngerer Zeitgenosse Cassiodor der alten Theorie gegenüber. Nicht die leiseste Kunde der Notation ist in seinem Traktate anzutreffen. Und wenige Jahrzehnte später behauptet gar Isidor von Sevilla[1]: *Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.* Erst im 9. Jahrhundert nimmt wieder das Verständnis griechischer Musiktheorie zu. Hucbald[2] rühmt die griechische Notation, die sich bei ihm allerdings als ein buntes Gemisch von vokaler und instrumentaler Tonschrift darstellt, als ein bestimmtes Ausdrucksmittel gegenüber der unbestimmten Neumation[3]. Er erfaßt die Aufgabe der Notenzeichen voll und ganz, wenn er sagt: sie seien zu dem Zwecke erfunden worden, mit ihrer Kenntnis ohne Lehrer eine jede aufgezeichnete Melodie absingen zu können, wie durch die Buchstaben in der Schrift Laute und Silben erkannt würden, so daß kein Leser über sie im Zweifel wäre. Er notiert, offenbar im Anschluß an die lydische Skala des Boethius, das Tonmaterial seiner Zeit, wobei er bald das vokale, bald das instrumentale Zeichen wählt, und wendet diese Notation auch auf kirchliche Melodien an. So übermittelt er ein Alleluia des ersten Tones in folgender Gestalt[4], allerdings zum Teil mit kleinen Buchstaben:

I M P M C F
Al - le - lu - ia

mit der Erklärung:

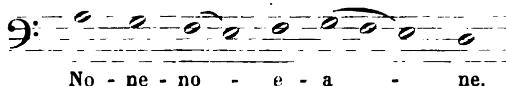
»Est enim I mese, M lichanos meson, inter quas toni spatium patet, P parypatemeson, quae a lichanos meson similiter distat tono. M similiter lichanos meson supra parypatemeson inclinatur. C autem est hypatemeson semitonio a parypatemeson distans, F

[1] G. S. I, 20a.

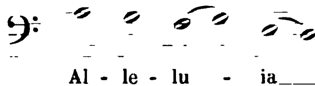
[2] G. S. I, 117b.

[3] Vgl. auch H. Kretzschmar, »De signis musicis quae scriptores per primam medii aevi partem usque ad Guidonis Aretini tempora florentes tradiderunt« (Lipsiae, in aedibus C. G. Naumanni, MDCCCLXXI), S. 15 ff.

[4] Ich halte mich hier an die Lesart Gerbert's. Müller, »Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik« (Leipzig, Teubner, 1884), teilt S. 59 nach Kodex Einsiedeln 79 eine etwas abweichende Fassung, die zugleich neumiert ist, mit. Das ebenfalls zugleich neumierte Melisma von Nonenoeane hat dort die Form:



ultima lichanos hypaton servans tonum ad hypatemeson.« Hieraus ergibt sich die Übertragung:



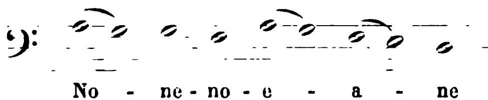
Zum Vergleich sei die lydische Mollskala nach Boethius[1] mitgeteilt, in der die in Frage stehenden Tonbuchstaben die gleichen Intervallfolgen bezeichnen:

Lydius	Z	⅂ R	Φ	C P	M	I	usw.	Vokalzeichen
	⊢	Γ L	F	C Ɔ	⅂	<		Instrumentalzeichen

Ein anderes Beispiel, welches Gerbert in der Form

Im m p im pc f
No Ne NO e A N E

mitteilt[2], weist die gleiche Mischung auf und entspricht bei Hucbald dem Melisma:



Noch tiefer sehen wir den Verfasser der »Musica enchiriadis« und verwandter Schriften[3] (10. Jahrhundert) in den antiken Geist eindringen. Ihm gibt die griechische Instrumentalnotation die Anregung zu einer eigenen Tonschrift[4]. Wegen der Ähnlichkeit ihres Grundzeichens mit der προςῳδία δασεῖα, dem spiritus asper der Griechen, an welchen der Verfasser bei der Erklärung anknüpft, ist diese Tonschrift als Dasia-Notation bezeichnet worden. Sie diente einem eigenartigen, unter byzantinischem Einflusse stehenden Tonsysteme zum Ausdruck, das durch Rowbotham[5] und Philipp Spitta[6] seine Klarlegung erfuhr. Das Final-Tetrachord *D E F G*

---

1 Ausgabe Friedlein (Leipzig, Teubner 1867), Descriptio II, pag. 343 addenda.

2 G. S. I, 118ᵃ.

3 G. S. I, 152—229.

4 Vgl. zu ihr auch Kretzschmar, a. a. O., S. XVII ff.

5 »A History of Music« (1885—1887).

6 »Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«, V, S. 443 ff. Verkannt wurde das Tonsystem unter anderen von Raimund Schlecht, Kornmüller und Hans Müller.

erhielt in ihm grundlegende Bedeutung. Getrennte Tetrachorde mit der gleichen Lagerung von Ganz- und Halbton wurden unten und oben angefügt und ergaben das Tonmaterial:

heutige Bezeichnung:	*G A B♭ c*	*d e f g*	*a h c' d'*	*e' fis' g' a'*	*h' cis''*
					a ♮ c♯
alte Bezeichnung:	Γ *A B♭ C*	*D E F G*	*a ♮ c d*	*e f♯ g a*	*♮ c*
	Graves	Finales	Superiores	Excellentes	Remanentes sive Residuae

Dieses System ist gewissermaßen für das Quinten-Organum geschaffen worden. Nach oben wie unten lassen sich von jedem Tone aus reine Quinten abmessen, während die Quarten eines jeden dritten Tetrachordtones, eines jeden Tritus, nach oben tritoni ergeben und auch die Oktavintervalle falsch sind. Hier mußte in jedem einzelnen Falle Korrektur Platz greifen. Für die Töne des grundlegenden Tetrachords *D E F G* (*d e f g*) stellt der Verfasser der »Musica enchiriadis« vier Grundzeichen auf, die zum Teil an ein F (Finales) erinnern und die Prosodia daseia[1] zur Grundlage zu haben scheinen. Offenbar knüpft aber der Verfasser an die griechische Instrumentalnotation an, welche für die Töne *d e f g* die Zeichen ⊢ Γ ⸝ F darbietet[2]. Seine Zeichen sind:

d e f g

ꟼ ſ ı F

Aus diesem Tetrachord gewann er durch Anwendung des aus griechischer Notation entlehnten Prinzipes der Umkehrung die Zeichen für die Töne des Tetrachords der graves. Da aber *I* nicht umkehrbar ist, so ersetzte er es durch *N*, das in der griechischen Gesangstonschrift innerhalb des Dorischen an entsprechender Stelle zu finden ist (*N* = *H*), und das als eine Umkehrung des phönizischen Jota \\ aufgefaßt werden kann. Somit ergibt sich:

G A B c

ꟼ ʔ N ʔ

---

[1] Vgl. G. S. I, 118, letzte Zeile: ⊢ | Proslambanomenos, ⊢ dasian rectum.

[2] Th. Nisard (»Études sur les notations musicales de l'Europe«) in der »Revue archéologique« V, S. 771 ff. vermutet Zusammenhang mit den Runen. Ähnlichkeit ist ohne Frage vorhanden.

Diese beiden Tetrachorde der graves und finales schufen die Tonzeichen der übrigen durch Anwendung der Prinzipien der Umstülpung und Umlegung. Ein Überblick über das gesamte Zeichenmaterial möge folgen:

G A B c | *d e f g* | *a h c' d'* | *e' fis' g' a'* | *h' cis''*

Jacobsthal hat in seinem Buche über die »Chromatische Alteration im liturgischen Gesange des Abendlandes« [1] dargetan, daß der Verfasser der »Scholia enchiriadis« [2] in seine Zeichenreihe die Möglichkeit der Darstellung chromatisch alterierter Töne hineingelegt hat. Die zweiten und dritten Zeichen der Tetrachorde sind es, die, aus der gewöhnlichen Folge herausgerissen, ganz neue Fortschreitungen erzeugen können. Das Zeichen F bekundet nach oben Halbton-, nach unten Ganztonabstand. Bei / liegen die Verhältnisse umgekehrt. Ein paar Beispiele mögen die Anwendung veranschaulichen:

c d e f g f e d c

c d ***es*** *f g f* ***es*** *d c*

d e f g a g f e d

d e f g a g ***fis*** *e d*

c d e f g f e d c

c d ***es*** *f g f* ***e*** *d c*

[1] Berlin, Julius Springer, 1897, S. 269 ff.
[2] Vgl. G. S. I, 175 ff.

Diese Anschauung von der Transpositionsmöglichkeit der Tetrachorde ist offenbar wiederum durch die griechische Theorie beeinflußt. Eine besondere praktische Bedeutung kann die Lehre aber nicht gehabt haben[1], da mit ihr, abgesehen von der unmöglichen Darstellung größerer Intervallschritte, wie z. B. der kleinen Terz, die feste tonliche Bedeutung der Zeichen und damit die Sicherheit der Lösung hinfällig wird. Denn knüpfen wir an die letzte Reihe an, so würde sie jeder Unbefangene als *c d f g a g e d c* auslegen müssen. Dieselbe Zeichenreihe würde also verschiedene Deutungen zulassen oder umgekehrt: für Folgen wie *c d f g a g e d c* würde uns kein sicheres Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen. Daß aber die gewöhnliche, mit fixen Tonhöhen operierende Dasia-Notation praktischen Zwecken gedient hat, beweist die »Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis«[2], aus der ein kurzes Beispiel mitgeteilt sei:

Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne-

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i.

Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne-

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i.

Andere praktische Quellen sind nicht nachweisbar, aber in theoretischen Abhandlungen wirkte System wie Notation der »Musica enchiriadis« noch weiter. Erinnert sei nur an die verwandten Traktate in den Codices der Münchener Hofbibliothek lat. 14272

[1] Jacobsthal, a. a. O., S. 315 möchte allerdings die Worte »sicut in cantibus satis observari poterit« gerade dahin deuten, daß derartige Fälle in der Praxis in reichem Maße beobachtet werden konnten.

[2] G. S. I, 213 ff.

[3] Bei Gerbert *N*

und 14649, an das mehrfach z. B. in dem Karlsruher Codex Durlacensis 36[t] vorkommende »Monochordum Fortunatiani«, an das »Monochordum Ottonis« in Ms. 51 der k. k. Wiener Hofbibliothek, erinnert an die Opposition, die Hermannus Contractus († 1054), jener bedeutendste Theoretiker der Reichenauer Schule, in seiner »Musica« dem Verfasser der »Musica enchiriadis« macht, zu schweigen von der Gegnerschaft Guido's, der die Lehre der »Musica enchiriadis« offenbar nicht verstanden hat.

Aber auch die griechische Notation blinkt nach der »Musica enchiriadis« noch so manches Mal durch die mittelalterliche Theorie hindurch. So erweist sich Hermannus Contractus noch als ziemlich unterrichtet. Dann aber herrscht Schweigen, bis nach drei Jahrhunderten die Erinnerung an jenes alte Zeichensystem durch das Studium des Boethius wieder lebendiger wird. Der geistvolle Verfasser des »Speculum musicae«, Johannes de Muris, geht im 73. Kapitel des 6. Buches[1] wieder tiefer auf das musikalische Schriftsystem der Griechen ein und legt in ihm die Weise »Quinque prudentes intraverunt ad nuptias« in der lydischen Skala zuerst in vokaler, dann in instrumentaler Notation vor. Das Verhältnis der Vorlage, die zum Zwecke des Vergleichs eine Quarte höher transponiert worden ist, zu den griechischen Notationen und den Zeichen, die Johannes de Muris ihnen zuschreibt, möge eine Zusammenstellung veranschaulichen:

Vorlage:	*d'* Quin	*c'* -	*b* que	*d'* pru-	*f'* den-	*f'* tes	*g'*	*f'*	*d'* in	*c'* -	*b* tra-	*d'* ve-	*f'* runt
Griechen instr.	<	⅂	Ʊ	<	N	N	Z	N	<	⅂	Ʊ	<	N
J. de Muris instr.	◁	[illegible]	Ʊ	◁	ᒧ	ᒧ	Z	ᒧ	◁	[illegible]	Ʊ	◁	ᒧ
Griechen vokal	I	M	P	I	Γ	Γ	U	Γ	I	M	P	I	Γ
J. de Muris vokal	Z	M	P	Z	⊟	⊟	ω	⎕	I	M	P	Z	⎕

[1] Vgl. C. S. II, 306 ff.

Vorlage:	d' ad	c'	b	b nup-	b ti-	b as	d'	f'	g'	es'	f'	es'	d'
Griechen instr.	<	⅂	Ʊ	Ʊ	Ʊ	Ʊ	<	N	Z	V	N	V	<
J. de Muris instr.	ᐊ	⅂	℧	℧	℧	℧	ᐊ	⅃	Z	∇	⅃	∇	ᐊ
Griechen vokal	I	M	P	P	P	P	I	Γ	⊔	Θ	Γ	Θ	I
J. de Muris vokal	Z	M	P	P	P	P	Z	⊟	ω	ϴ	⊟	ϴ	Z

Vorlage:	c'	d'	es'	f'	f'	es'	d'	c'	d'	c'	c'	b'
Griechen instr.	⅂	<	V	N	N	V	<	⅂	<	⅂	⅂	Ʊ
J. de Muris instr.	⅂	ᐊ	∇	⅃	⅃	∇	ᐊ	⅂	ᐊ	⅂	⅂	℧
Griechen vokal	M	I	Θ	Γ	Γ	Θ	I	M	I	M	M	P
J. de Muris vokal	M	Z	ϴ	⊟	⊟		Z	M	Z	M	M	P

Wir erkennen, daß Johannes de Muris in der instrumentalen Reihe die in der vorliegenden Stellung leicht zu verwechselnden Buchstaben Sigma Ʊ und ℧ Omega vertauscht hat, wenn dieser Irrtum nicht überhaupt nur auf den Abschreiber bzw. Gerbert zurückzuführen ist, und daß er an Stelle des instrumentalen Zeichens N das entsprechende vokale in anderer Lage gewählt hat. Auch bei der vokalen Niederschrift sind ihm einige Irrtümer untergelaufen. An Stelle des I = *d'* findet sich mehrfach Z. Bei *f'* erinnert das verwendete Zeichen ⊟ an die entsprechende instrumentale Note N. Das Zeichen ⊔ = *g'* ist aus Mißverstand in ein doppeltes Sigma ω umgedeutet.

Im 15. Jahrhundert gewinnt durch die Herrschaft des Boethius die Kenntnis griechischer Musiktheorie immer breiteren Boden,

bis im 16. Jahrhundert durch das gesteigerte Studium griechischer Quellenschriften und die Aufdeckung griechischer Musik-Schriftdenkmäler durch Vincenzo Galilei das Interesse an der Notation eminent wächst. Die rationelle Erforschung der Tonschrift setzt ein.

2. Kapitel.

Lateinische Buchstaben-Tonschriften.

Das Monochord war im Altertum wie im Mittelalter das Hilfsinstrument beim Gesangunterricht. Durch Teilung seiner Saite, deren Länge, Dicke und Spannung durch die Tradition sicherlich ungefähr geregelt war, ergab sich das damals gebräuchliche Tonmaterial. Um die Handhabung des Instruments zu erleichtern, wurden frühzeitig auf dem Grunde des Resonanzbodens die Teilbuchstaben verzeichnet. Aus Oddo von Clugny's Zeit[1] haben wir hierüber sichere Nachricht. Diese Teilbuchstaben konnten bei der Niederschrift von Melodien ohne weiteres als »notae« benutzt werden. Es hat daher durchaus nichts Verwunderliches, wenn eine Reihe von musikalischen Aufzeichnungen an Monochordteilungen anknüpfen.

In Boethius' »De Institutione Musica«, lib. IV, cap. 6—12[2], ist eine dem proslambanomenos A entsprechende Saite so geteilt, daß ihre Mitte (mese) den Buchstaben O, ihr vierter Teil (nete hyperboleon) den Doppelbuchstaben LL trägt. Zwischen diese Grenzen des σύστημα τέλειον der Alten ordnen sich nun als Ergebnis der Teilungen die übrigen Buchstaben des Alphabets und ihre Verdoppelungen zur Bezeichnung der Töne der drei Klanggeschlechter ein. Ziehen wir nur die Teilbuchstaben des diatonischen Geschlechts unter Weglassung des Tetrachords der verbundenen Töne heraus, so erhalten wir die Reihe:

A	B	C	E	H	I	M	O	X	Y	CC	DD	FF	KK	LL
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*

[1] Vgl. G. S. I, 252b: Litterae vel notae, quibus musici utuntur, in linea, quae est sub chorda, per ordinem positae sunt.

[2] Ausgabe Friedlein, Seite 318—337. Besonders zu beachten ist die Figur zu S. 334 und damit zu vergleichen das »Regulare Boetii Monochordum«, welches Brambach nach der Wiener Hdsch. Cod. 51 in seiner »Musiklitteratur des Mittelalters« (Karlsruhe, 1883) veröffentlicht hat.

Dieses Buchstabenmaterial wird nicht nur von Hucbald in der »Nova expositio«[1] bei Beschreibung kirchlicher Melodien benutzt, sondern dient auch in dem Pariser Kodex Bibl. Nat. Fonds Colbert lat. 7211 zur Notierung von Gloriaweisen und Gesangsübungen.

Fügen wir noch das tetrachordum synemmenon hinzu, so ergibt sich jene Folge, die uns bei Bernelinus in seiner »Musica«[2] als genus diatonicum entgegentritt:

								synemmenon						
								♭						
A	B	C	E	H	I	M	O	Q	T	V				
								X	Y	CC	DD	FF	KK	LL
								♮						
								diezeugmenon						

Auch die beiden anderen Tongeschlechter sind aus der Tabelle des Boethius[3] leicht zu verstehen. Dieselbe Tonbezeichnung treffen wir in der unter dem Namen Hucbald's veröffentlichten »Dimensio monochordi«[4] und ebenso bei Adelboldus in seiner »Musica«[5] an. Eine verwandte, ebenfalls aus der Bezeichnung des durch Monochordteilung gewonnenen diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonmaterials gezogene Buchstabenreihe sehen wir bei Anonymus I[6] in seiner »Musica« in Gebrauch.

Größere Verbreitung hat aber jene andere Benennung der den Tönen der griechischen Doppeloktave entsprechenden Monochordteilpunkte gefunden, welche im 17. Kapitel des 4. Buches der »Institutio musica«[7] vorliegt und sich auf die Buchstaben von A bis P beschränkt. Boethius selbst geht über die Einzelheiten dieser Teilung hinweg. Um so breiter behandeln sie Anonymus II des ersten Bandes der Gerbert'schen Sammlung[8] und die anonymen

---

[1] G. S. I, 130.

[2] G. S. I, 326. Die Tabelle enthält einige Fehler. Die Buchstaben 3 und 4 der dritten Spalte von unten gerechnet sind zu vertauschen; für G ist C, für II LL zu lesen.

[3] Inst. Mus. IV, 11 (Ausgabe Friedlein, Tafel zu S. 334).

[4] G. S. I, 122 f. und Tafel.

[5] G. S. I, 304. — Vgl. auch Gevaert, »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité« (Gand 1875), I, 440 ff.

[6] G. S. I, 331 ff.

[7] Friedlein, S. 347.

[8] I, 342. Gerbert's Text ist lückenhaft und stark entstellt. Die Fehler sind nicht dem Verfasser des Traktats, wie Wantzloeben in seiner sonst trefflichen Studie »Das Monochord als Instrument und als System« (Halle 1911) S. 11 ff., behauptet, sondern der mangelhaften Überlieferung zur Last zu legen.

Monochordteilungen der Pariser Handschriften Bibl. Nat. lat. 7211 und 10509 (supplément latin 990), welche De la Fage in seiner »Diphthérographie musicale«[1] mitteilt. Die Buchstaben von A bis P finden in regelmäßigem Verlaufe auf die diatonischen Töne von *A* bis *a'* ohne vorläufige Berücksichtigung des ♭ rotundum Anwendung. Von den beiden im cod. lat. 990 enthaltenen Monochord-Mensuren geht die zweite darin selbständige Wege, daß sie mit den Tönen *h* = Q, *c''* = R und *d''* = S über den bisher gezeichneten Rahmen hinausgeht. Ihrem Beispiele folgt die »dispositio monochordi« des Walter Odington[2], die darin einen neuen Zug offenbart, daß sie an der Doppeldeutigkeit des Tones *b fa♮ mi* in keiner Oktave vorübergeht, aber für die beiden Nuancen noch keine unterschiedenen Buchstaben als Zeichen aufstellt. Einen Schritt vorwärts in dieser Richtung bedeutet die erste Monochordteilung des cod. 990. Sie prägt die Doppeldeutigkeit des Tones *b fa♮ mi* aus und bezeichnet *b* als I und *h* als R. Eine bleibende Bedeutung kommt aber dieser Unterscheidung nicht zu.

Kurz, die Buchstabenreihe A—P, welche in ihrer Anwendung auf die Doppeloktave von *A*—*a'* sich zuerst bei Boethius findet, gewinnt für das Frankenland die Bedeutung einer Tonschrift, der im Hinblick auf ihren Ursprung die Bezeichnung »boethianische Notation« beigelegt worden ist. Die Vermutung Hugo Riemann's[3], daß ihr praktischer Gebrauch vielleicht auf Hucbald, den Verfasser der »Harmonica Institutio«, der »Musica enchiriadis« und verwandter Schriften, zurückzuführen sei, wird allein durch die Tatsache gestützt, daß uns diese Art der Tonfixierung zuerst in der »Alia musica«[4] und dann in den »Scholia enchiriadis«[5] begegnet. Die von der sonstigen Überlieferung abweichende Auffassung der Reihe A—P im Sinne von *c*—*c''*, welche die Figur

---

Nach »Divide iterum« auf der letzten Zeile von 342a, welche Worte offenbar in der Vorlage eine Zeile abschlossen, sind, um nur ein Beispiel anzuführen, vermutlich die Worte »usque ad M in tres partes et in quarta pone I et erit symphonia diatessaron« ausgefallen. Darauf folgten die Worte »chorda eius vocatur paramese«, und dann setzte sich vielleicht der Text fort: »Deinde divide in duas partes usque ad P et in tertia pone L et erit symphonia diapente; chorda eius vocatur paranete«.

[1] Paris, 1864, S. 193 f. und 73. Die Texte sind mangelhaft veröffentlicht. Auf S. 194 müssen für mm und nn eingesetzt werden kk und ll.

[2] C. S. I, 207.

[3] »Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert« (Leipzig, Max Hesse, 1898), S. 42, Anmerkung.

[4] G. S. I, 150.

[5] G. S. I, 209b.

der letzteren Schrift offenbart, kann sehr wohl, wie Riemann[1] glaubt, einer älteren Praxis entsprechen. Tritt uns doch in dem aus der Wende des 10. Jahrhunderts stammenden althochdeutschen Traktate des Notker Labeo[2] die Beschränkung auf die Buchstaben A—G in der gleichen Bedeutung *c—h* entgegen, und wissen wir doch aus mannigfachen Zeugnissen[3], daß das Dursystem für Monochord, Orgel, Leier, Rotte, Cymbeln, Glocken usw. eine besondere Bedeutung hatte.

Die Praxis läßt die Anwendung der Buchstaben a—p im Sinne von *A—a'* erkennen.

a	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*h*	*i*	*k*	*l*	*m*	*n*	*o*	*p*
A	*B*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*

Nicht gering ist die Zahl der in dieser Tonschrift erhaltenen praktischen Denkmäler. An Bedeutung voran steht das 1847 von Danjou entdeckte Manuskript der medizinischen Fakultät zu Montpellier H 159[4], ein Meßtonale des 11. Jahrhunderts[5], das die Melodien in Neumen und in boethianischer Notation aufweist. Gerade das Zusammentreffen der als Gesangstonschrift bekannten Neumen und der Buchstaben hat Schubiger[6] zu der Anschauung Veranlassung gegeben, als handele es sich bei den Buchstaben um

[1] Vgl. seinen Aufsatz »Die Uranfänge der deutschen Orgeltabulatur« in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (Fr. Chrysander), Leipzig, 25. September 1878 (Jahrgang XIII, Nr. 39) und seine »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1878), S. 28 ff.

[2] G. S. I, 96 f.

[3] Auf das Dursystem in mittelalterlichen Dokumenten machte zuerst W. Christ in seiner Schrift »Über die Harmonik des Manuel Bryennius« (Sitzungsberichte der Kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften 1870, II, 253), dann Gevaert in seiner »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité« (Gand 1875) I, 439 f., und unabhängig von ihnen Hugo Riemann in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, Jahrgang XIII, Nr. 39 und 51 aufmerksam. Die Zeugnisse stellte er zusammen im Anhange seiner »Studien zur Geschichte der Notenschrift«. Einer Kritik unterzog sie Sigfrid Wantzloeben in seiner Dissertation »Das Monochord als Instrument und als System« (Halle 1911), S. 61 ff.

[4] Vgl. Danjou in der »Revue de la musique religieuse« III, 385. — Vincent in der »Revue archéologique« XI, und die »Étude archéologique ... par un Supérieur de Séminaire«, Paris 1875. — »Paléographie musicale«, (Bd. VII. — Gmelch, »Die Viertelstonstufen im Meßtonale von Montpellier« Eichstätt 1911).

[5] Der Verfasser der »Étude archéologique«, Fleischer (Neumenkunde I, 19) und andere verlegen ihre Entstehung irrtümlich in das 9. Jahrhundert.

[6] »Musikalische Spicilegien« (Berlin 1876), S. 92.

eine instrumentale Tonschrift. Dieser Gedanke wurde aber damit hinfällig, daß nur mit boethianischer Notation versehene Texte aufgedeckt wurden. Es ist ein Verdienst der Benediktiner von Solesmes, das Meßtonale von Montpellier vollständig im VII. Bande ihrer »Paléographie musicale« faksimiliert vorgelegt zu haben, nachdem bereits im III. Bande Proben dieses wertvollen Dokuments mitgeteilt worden waren[1]. Derselben Zeit entstammt ferner eine Handschrift der Bibl. Nat. zu Paris lat. 989, die auf fol. 8^v eine Sequenz zu Ehren des heiligen Julian »Semper tibi rex o Christe« in boethianischer Notation aufweist, und in der sich bei dem Gesange zu Ehren des heiligen Taurin (fol. 53^v) wie in Montpellier Neumen und Buchstaben vereinigen. In letzterem Beispiele ist die boethianische Notation nachträglich hinzugefügt. Die Buchstaben finden bald über, bald unter den Neumen, ja selbst unter dem Texte Platz[2].

Fétis führt in seiner »Histoire générale de la musique«, Bd. IV, Seite 222 noch die Codices der Bibliothèque Nationale anc. fonds lat. 1928, 7185 und supplément lat. 1120 (10756) mit Beispielen der boethianischen Notation an und erwähnt auf Seite 178 desselben Bandes ein Responsoriale in Venedig, Bibl. San Marco 720 A. C. 2. Aus dem 11. Jahrhundert erhalten ist ein Officium des heiligen Thuriav, Bischofs von Dole in der Bretagne, ein Kodex der Abtei Jumièges[3] (Bibl. der Abtei St. Germain de Près), eine Handschrift aus Montecassino Nr. 318 mit dem Traktate »Musica antiqua et nova« und jenes Blatt eines Breviers der Kapitelsbibliothek zu Hereford mit dem Gesange »Preparate corda vestra«, den Walter Howard Frere in der »Bibliotheca musico-liturgica«[4] faksimiliert wiedergibt. In das 12. Jahrhundert gehört die Handschrift I 4/23 der Benediktiner-Abtei Engelberg in Unterwalden mit dem Lobliede auf das Orgelspiel: »Audi chorum organicum«[5], so-

[1] Wiedergaben aus älterer Zeit finden sich im übrigen in der »Revue archéologique«, bei Lambillotte in seinem »Antiphonaire de St. Grégoire«, bei Fétis in seiner »Histoire« IV, 178 und 223, und neuerdings bei Thiéry in seiner »Étude sur le chant grégorien« (Bruges 1883), in der »Gregorian Music« der Benediktiner von Stanbrook (London und Leamington 1897), bei Peter Wagner in seiner »Neumenkunde« (Freiburg 1905), S. 118 usw.

[2] Vgl. A. J. H. Vincent, »De la notation musicale attribuée à Boèce etc.« (Extrait du »Correspondant« du 25 juin 1855).

[3] Vgl. Jumilhac, »La science et la pratique du plain chant« (1673), 2me édition (Paris 1847), S. 94 und 97 f., und De la Borde, »Essai sur la musique« I, 199.

[4] London, Quaritch, 1894. Tafel II.

[5] Vgl. Schubiger, »Musikalische Spicilegien« (Berlin 1876), S. 90 ff., und Buhle, »Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Mittelalters«

wie der Florentiner Codex Laurentianus 158 mit den Hymnen »Te lucis ante terminum«, »Jam Christe, sol justitiae« und »Ut queant laxis«, die alle drei bei De la Fage in seiner »Diphthérographie musicale«[1] zum Abdruck gelangt sind, in das 13. Jahrhundert das Manuskript Rom, Bibl. Vat., Regina latina 1616, über welches Danjou in seiner »Revue de musique religieuse«[2] berichtet, nicht zu vergessen die Florentiner Handschrift Magliabecchi 565 (fondo Santa Maria Novella) mit dem Gesange »Hic poterit solers«, der hier nach De la Fage[3] wiedergegeben sei:

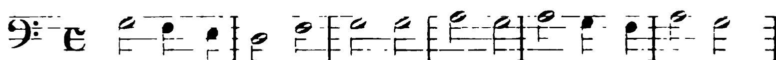
G FED FG GHG HGF H G
Hic poterit solers ignotum discere cantum,

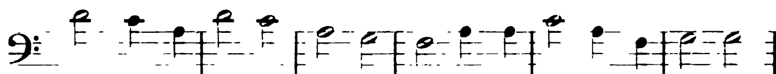
L KHL KH G F HHKH F GG
Schematibus suprascriptis, sine voce magistri

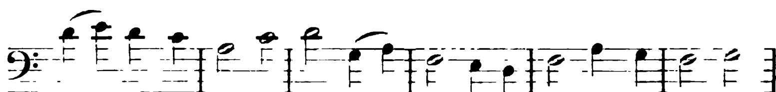
LMLKH KLGHFED F HG F G
Si magadae chorda discriminet in monochordo,

H KHG KG EFG HHHF H G
Haec et eum vocis repetit reflexio grata,

LM LKH LKML KH FEGEF GG
Symphoniis pariterque tonis diastemate binos.





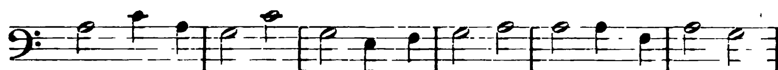


(Leipzig 1903), S. 98 f. Dieselben Verse finden sich in der Hdsch. Erfurt, Amploniana, Ms. in 8° 44 fol. 54b.
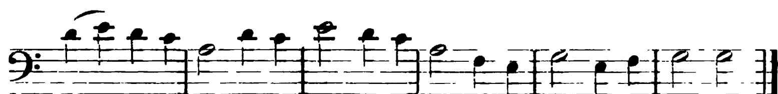
[1] S. 218 ff.

[2] Tome III, 260. Siehe auch Coussemaker, »Histoire de l'harmonie au moyen-âge« (Paris 1852), S. 151, wo eine ganze Reihe von Denkmälern boethianischer Notation nachgewiesen werden.

[3] »Diphthérographie musicale«, S. 286 f.



Haec et e - um vo - cis re - pe - tit re - fle - xi - o gra - ta,



Sym - pho - ni - is pa - ri - ter - que to - nis di - a - ste - ma - te bi - nos.

Auch die Bibliothek Rouen könnte nach dem Wortlaut des Katalogs in den Mss. 1383, 1386, 1398 und 1409 Materialien zur boethianischen Notation bergen[1]. Eines der interessantesten Denkmäler dieser Tonschrift lernen wir aber in einer aus dem 11. Jahrhundert stammenden Eintragung in den Oxforder Kodex Bodley 572 kennen, das zweistimmige »Ut tuo propitiatus interventu dominus«[2]. Die letzte theoretische Verwertung der Buchstaben a—p begegnet in der »Musica practica« des Ramis de Pareia aus dem Jahre 1482. Knüpfen wir mit der Besprechung des praktischen Befundes gleich bei dem zweistimmigen »Ut tuo propitiatus interventu dominus« an.

Das schräggestellte *i* = *I* bzw. *z* dient nach Ausweis der Melodik zur Bezeichnung des Tones *b*. Demgegenüber ist man geneigt, das rätselhafte ɀ, welches sich als phönizisches Jota erklären ließe, für das *b*♮ in Anspruch zu nehmen, wenn nicht sowohl der melodische Gebrauch als auch das Zusammentreffen mit dem schrägen *i* dagegen spräche. Es mit der Vierteltonbezeichnung in Beziehung zu setzen, welche wir gleich im Tonale von Montpellier kennen lernen werden, verbietet wiederum die Stellung zu den umlagernden Tönen. Vielleicht verbirgt sich ein Pausenzeichen darunter. Der Herausgeber der »Musical notation of the middle ages« erkennt in ihm ein Verlängerungszeichen, Fleischer[3] läßt die Bedeutung offen. Beachtenswert ist die Möglichkeit der Ligatur, die zugleich eine Teilung des Grundwertes, der jedem Buchstaben zukommt, in sich zu schließen scheint. Es begegnen die Buchstabenverbindungen fg = f g, hg = h g, ck = c k.

[1] Der Ausdruck »notées en lettres« läßt es fraglich erscheinen, ob mit der Reihe a—p oder nur mit dem Alphabetausschnitt a—g notiert worden ist.

[2] Faksimiliert in »The musical notation of the middle ages« (London, Masters & Co., 1890) und in Wooldridge, »Early English Harmony from the 10th to the 15th century« (London, Quaritch, 1897), Tafel 1. Eine gute Analyse bot Oskar Fleischer in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«, Jahrg. 1890, S. 424 ff. Siehe auch den von Wooldridge verfaßten 1. Band der »Oxford History of Music«, S. 91 ff.

[3] »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« VI, S. 426 ff.

Interessanter und gesicherter ist die Ausbeute bei der Untersuchung des Meßtonale von Montpellier und des Fragments aus dem Hereford-Breviarium. Beide unterscheiden das gerade i als b quadratum (*h*) und den schrägliegenden Strich / als b rotundum (?). Bei beiden werden eine Reihe von Verzierungszeichen durch die beigefügten Neumen offenbar. Eine kurze gewellte Linie ~ über dem Buchstaben steht für das quilisma und bezeichnet einen bebenden Vortrag des ihm zukommenden Tones. Der nach oben geöffnete Bogen unter oder zwischen zwei Buchstaben entspricht dem epiphonus, der nach unten geöffnete dem cephalicus der Neumation und deutet auf den fließenden (liqueszenten) Vortrag des letzten der Töne, dem wie bei den entsprechenden Formen plica ascendens und descendens der Mensuraltheorie nur die Bedeutung einer Schmucknote zukommt. Reiche Aufschlüsse ergeben sich aus dem Vergleich der beiden angewandten Notationen.

Besonderes Interesse ziehen die Zeichen ⊢ ⊣ Γ ꓶ ⅃ auf sich, die sofort an Zeichen der altgriechischen Tonschriften erinnern und, wie wir noch sehen werden, auch in der byzantinischen Neumation[1] in den Zeichen ꓶ Gorgon und Γ Argon ihre teilweise Entsprechung finden. Nisard, der 1851 im Auftrage der Regierung für die Bibliothèque Nationale eine genaue Kopie des Kodex Montpellier anfertigte, wurde zuerst auf sie aufmerksam und vermerkte in seine jetzt als f. lat. 8881 (früher suppl. lat. 1307) aufbewahrte Abschrift: »*Si* naturel a souvent pour traduction alphabétique une espèce de gamma retourné ꓶ. Dans le grave on trouve parfois c ⊢ c. La note *mi* est représentée tantôt par un e, tantôt par le signe ⊣. Au lieu de la lettre h qui signifie la note *la* le copiste emploie dans plusieurs passages le gamma Γ.« Wenige Jahre später erkannte Vincent in seiner Studie »Emploi des quarts de ton dans le chant liturgique«[2] die Bedeutung der Zeichen als Viertelton-Fortschreitungen. Wesentliche Stütze erfuhr diese Theorie durch Raillard[3], der die Beobachtung gemacht hatte, daß in der trefflich geschriebenen Neumenhandschrift Paris f. lat. 1087 an z. B. den Tonphrasen f e beziehungsweise f ⊣ entsprechenden Stellen ebenfalls deutlich zwei Arten der clivis unterschieden werden /1 /̄, deren zweite offenbar das kleinere Intervall zum Ausdruck bringen will, und daß in Handschriften mit genauer Tonhöhenunterscheidung an entsprechender Stelle ein Schwanken der Tonfixierung

1 Siehe Abschnitt II, Kapitel 1.

2 »Revue archéologique«, 1854 (XI[e] année), S. 362 ff. und 1855 (XII[e] année), S. 669 ff.

3 »Revue archéologique«, 1858 (XV[e] année), S. 1 ff.

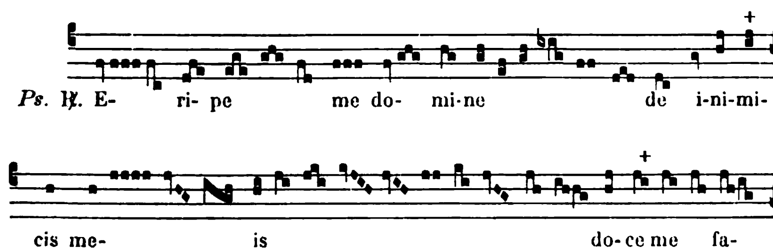


Montpellier, Bibl. de l'école de médecine H. 159 fol. 85ʳ
Antiphonarium Tonale Missarum (saec. XI)
Paléographie musicale VIII, pl. 161.

(Zu S. 45.)

(bald f f, bald f e) zu erkennen ist. Eine ähnliche Praxis stellt er beim torculus fest. Voll erfaßt wurde die Bedeutung dieser episemata[1] (Merkzeichen) genannten Gamma-artigen Figuren durch H. Riemann[2] und Peter Wagner[3]. Ihre tiefstgehende Erklärung erfuhren sie durch Joseph Gmelch in seiner Dissertation »Die Viertelstonstufen im Meßtonale von Montpellier«[4]. Er stellt neben den Buchstaben in 1228 Fällen den Gebrauch von ⊢ ⊣ Γ ⅂ ⅃ besonders in den Sologesängen fest. Je älter die Meßgesänge, um so reicher der Gebrauch der Zeichen. Aus den begleitenden Neumen wie aus der Tatsache, daß sie allein mit Textsilben in Verbindung treten, wird ihre tonliche Bedeutung offenbar. Die Beobachtung der Neumierung im allgemeinen wie des Bestrebens der Tonhöhenunterscheidung im besonderen läßt die Lagerung von ⊢ zwischen *B c*, von ⊣ zwischen *e f*, von Γ zwischen *a b*, von ⅂ zwischen *h c'* und von ⅃ zwischen *e' f'* als gewiß erscheinen. Die Tatsache der Anwendung kleinerer Intervalle als des Halbtons wird in der mittelalterlichen Musik durch theoretische Zeugnisse von Regino von Prüm, Guido, Engelbert von Admont, Marchettus von Padua, Simon Tunstede und anderen belegt. Die Praxis erweist in mehr als 90 Prozent aller Fälle die Anwendung des Vierteltons in melodischen Wendungen wie f ⊣ f. Eine Seite aus Montpellier II 159 möge die Anschauung unterstützen.

Schreiben wir die Neumen in die nota quadrata um unter Benutzung der boethianischen Buchstaben zur Fixierung der Tonhöhen, so ergibt sich folgendes Notationsbild[5]:



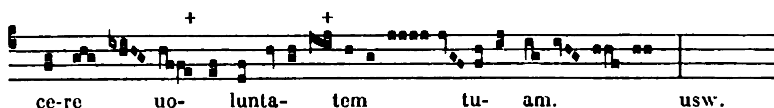
[1] Dom Pothier sträubt sich in seinen »Mélodies grégoriennes« (Tournay 1880), S. 26 f., gegen die Auffassung der episemata als Vierteltöne.

[2] »Handbuch der Musikgeschichte« I, II, S. 74.

[3] »Neumenkunde« (Freiburg 1905), S. 117.

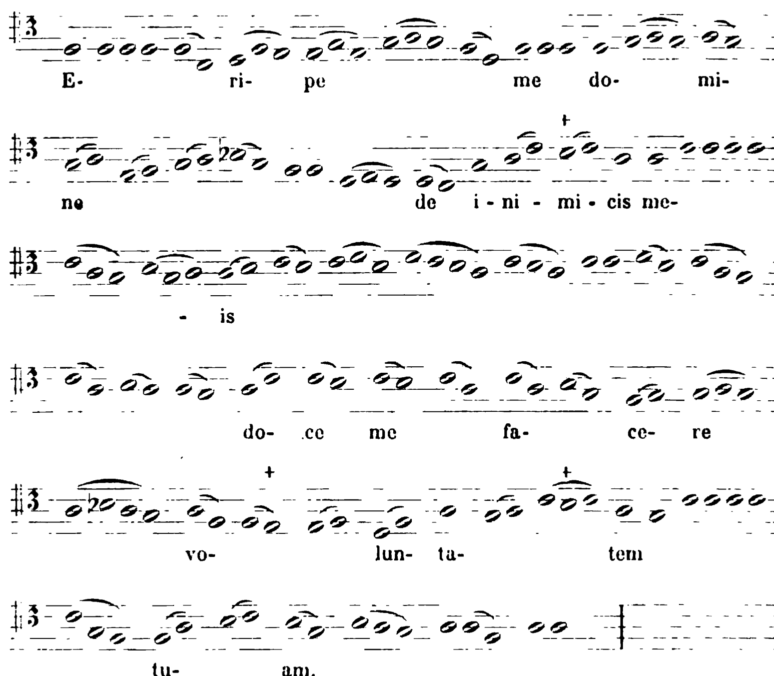
[4] »Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg« (Schweiz), Heft VI (Eichstätt 1911).

[5] Diese Notenreihen sind zu vergleichen mit der Fassung der Weise im »Liber Gradualis« der Solesmer (Tornaci Nerviorum M.DCCC.LXXXIII), S. 154.



Hierbei zeigt uns der Vergleich der Neumen mit den Buchstaben, daß Wiederholungen desselben Tones durch eine entsprechende Zahl von Punkten hinter dem Buchstaben ausgedrückt werden können.

Übertragung:



Wie an den Zahlen die Möglichkeit der Zusammensetzung und damit der Beschränkung auf wenige Zeichen erkannt wurde, wie z. B. die XI nur als eine modifizierte I erschien, so wird auch der Musiker aus dem Empfinden heraus, daß das Tonmaterial bei der Oktave verjüngt wiederkehrt, sich bald mit den Tonzeichen einer Oktave begnügen gelernt haben. Die ersten Spuren einer auf die Buchstaben *A—G* beschränkten Tonbezeichnung treffen wir in Verbindung mit Monochord, Orgel, Lyra, Rotte, Glocken

und Cymbeln an. Berichtet Oddo von Clugny[1], daß die Töne auf der Linie unter der Monochordsaite mit Buchstaben bezeichnet wurden, so erzählt auch jener Orgeltraktat, den Schubiger aus einer Berner Handschrift des 10. (?) Jahrhunderts in seinen »Musikalischen Spicilegien«[2] veröffentlicht hat, von den Buchstaben *A B C D E F G A B C D E F G H* (!), welche den Tasten aufgeschrieben waren. In der Beschränkung auf die 7 ersten Buchstaben vermutet Hugo Riemann einen alten Brauch, der mit den Orgeln aus Byzanz nach dem Abendlande gekommen sei. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß, wie die ältesten abendländischen Quellen die Reihe *A B C D E F G* in der Bedeutung einer Durleiter einführen, so auch eine alte griechische Praxis bestanden haben soll, die die ersten sieben Buchstaben des griechischen Alphabets auf die *C*-Leiter anwendete[3].

Das älteste Zeugnis für *A—G* = *c—h* dürfte bei Hucbald in seinem »Liber de harmonica institutione«[4] zu suchen sein, wo die neue, als instrumentale charakterisierte Leiter[5] mit dem griechischen Tonsysteme verglichen und in ihren Tonverhältnissen näher erörtert wird. Einen weiteren wichtigen Beleg bietet Notker Labeo[6] († 1022) in seiner Darlegung der acht Tonarten dar. Nach ihm wurden bei Lyra, Rotte und anderen Instrumenten nur die ersten sieben Buchstaben des Alphabets benutzt, von denen *B C D E* als finales galten, d. h. den Tönen *D E F G* entsprachen. Sein Tonmaterial umfaßt die Reihe:

E F G A B C D E F G A B C D E F

= Γ *A B C D E F G a b c d e f g* $\overset{a}{a}$ des Mittelalters

= *G A H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′ a′* der Neuzeit.

Mit Ausschluß des ersten *E* begegnet uns die oberste Reihe in

[1] G. S. I, 252[b].

[2] Vgl. Schubiger, a. a. O., S. 82 ff. Einen Abschnitt veröffentlichte hiernach Riemann in seinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift«.

[3] Siehe Riemann, »Die Byzantinische Notenschrift« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909), S. 4.

[4] G. S. I, 118 und 121 f. Letztere Stelle ist unter dem Namen des Bernelinus auf S. 329[b] nochmals abgedruckt.

[5] Vgl. G. S. I, 110[a] die Worte: »Nec tamen aliquid affert scrupuli, si forte hydraulia vel aliud quodlibet musici generis considerans instrumentum non ibi voces tali reperias schemate deductas, quodque numerum chordarum videantur excedere.«

[6] G. S. I, 96. Vgl. auch Wantzloeben, a. a. O., S. 49.

der »Musica« des Bernelinus[1] und in Monochordteilungen von Benedictbeuren und St. Blasien[2]. Auch Bernelinus betont wiederum, daß es sich bei dieser Reihe um instrumentale Notenzeichen handelt: »ut eis potius litteris, quibus organa nostra notata sunt, hos numeros praesignaremus«[3]. Merkwürdig ist es, daß die sonst ganz notkerisch anmutende Monochordteilung in dem Leipziger Codex Paulinus 1493[4] ebenfalls das dem Γ des Oddo entsprechende *E* nicht aufweist. Dem Dursystem schließen sich auch die in diesem Kodex enthaltenen Orgelmensuren an. Das Dursystem ahnen läßt die falsch aufgebaute »Regula ad fundendas nolas« Eberhards von Freisingen[5]; klar ausgeprägt liegt es in dem Kapitel Gerlandi »De nolis«[6], in dem Abschnitt über den Guß von Cymbeln[7], in der »Mensura monochordi Boethii«[8], den »Scholia enchiriadis«[9] sowie der »Organicae dispositionis mensura« des Aribo[10] vor.

Der Erste, bei dem sich die Reihe *A*—*G* im Sinne von *A*—*g* gebraucht findet, ist Oddo von Clugny († 942). Er führt nach jetziger Kenntnis als erster den proslambanomenos des Mittelalters Γ ein und unterscheidet das übrige Tonmaterial der Oktavlage nach in:

A	B	C	D	E	F	G	=	A	B	c	d	e	f	g
a	b ♮	c	d	e	f	g	=	a	b ♮	c′	d′	e′	f′	g′
α	β ♮	ϰ	δ[11]				=	a′	b′♮′	c″	d″			

Eine genaue tonliche Fixierung ist nun ermöglicht. Ohne Zweifel erkennen wir

[1] G. S. I, 319 ff.
[2] G. S. I, 344 f.
[3] G. S. I, 318.
[4] Hugo Riemann brachte sie in seinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (Leipzig 1878), S. 297 f., zum Abdruck, nachdem sie zum ersten Male von Gersdorf in dem »Bericht an die Mitglieder der deutschen Gesellschaft in Leipzig« 1836 veröffentlicht worden war.
[5] G. S. II, 282.
[6] G. S. II, 277.
[7] G. S. I, 285a f.
[8] G. S. I, 344.
[9] G. S. I, 209.
[10] G. S. II, 224.
[11] Bei G. S. I, 273a finden sich große Buchstaben; dadurch würden sich aber die beiden ersten von den tiefsten Tönen des Systems in der Bezeichnung nicht abheben.

E F E Gacc
Haec est quae nescivit als



[1]

Ersetzen wir mit Guido von Arezzo (um 1025) die Bezeichnung der obersten Oktave durch a b ♮ c d / a b ♮ c d', so ist damit das mittelalterliche Tonsystem gewonnen. Es hat im Laufe der Entwickelung des ersten Jahrtausends durchaus diatonischen Charakter gewonnen. Das hindert nicht, daß Männer wie Oddo, der Verfasser der »Musica enchiriadis« und andere sich theoretisch mit dem chroma beschäftigen[2].

Die so gewonnene Buchstaben-Tonschrift wird ein bequemes Mittel zur Aufzeichnung von Tonreihen; mit ihrer Hilfe gelangt so manche Weise in Choraltraktaten zum Ausdruck. Guido[3] notiert z. B.:

Dac a a G FE G FE DD C F G a G a G F E F G a G F E F E D
Pri - mum quae - ri - te regnum Dei.

Aber auch für die Praxis erhält diese Notation Bedeutung. Einen literarischen Beleg haben wir in den Worten jenes englischen Theoretikers, der zur Zeit der Frankonen in Paris musikgeschichtlichen Studien oblag: »Fuerunt quidam qui notabant et ponebant litteras in loco punctorum sic: f f f a cc d c a c c c c d c c; quod patet in antiquis libris super *Viderunt omnes*[4].« Praktische Belege sind uns in einer reichen Zahl von Denkmälern erhalten. Erinnert sei an jene Beispiele, die Ferdinand Wolf in seinem klassischen Buche »Über die Lais, Sequenzen und Leiche«[5] als Faksimile III aus der Wiener Handschrift 1821 mitteilt. Größeres Interesse verdienen die vermutlich aus der Wende des 14. Jahrhunderts stammenden Lieder, die der Minne Regel von Eberhardus Cersne aus Minden (1404) angehängt sind, und die nach der Wiener Handschrift k. k. Hofbibliothek Nr. 3013 (cod. cart. saec. XV) von Franz

[1] G. S. I, 255b. Zu »Bella bis quinis« (I, 270) vgl. die Studie von Vivell, »Ein notiertes Lied aus dem VI. Jahrhundert?« in der Zeitschrift der IMG VIII, 4, S. 126 ff.

[2] Vgl. G. Jacobsthal, »Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche« (Berlin, Julius Springer, 1897).

[3] G. S. II, 13.

[4] C. S. I, 350b.

[5] Heidelberg, C. F. Winter, 1841.

Xaver Wöber[1] veröffentlicht vorliegen. Eine Unterscheidung der Buchstaben nach Oktavlagen ist nicht vorgenommen. Jedem Buchstaben scheint der gleiche Zeitwert zuzukommen. Die Möglichkeit der Konstruktion größerer Werte ist durch Buchstabenverdoppelung gegeben. Einem ähnlichen Prinzip werden wir auf dem Boden der deutschen Choralnotation[2] begegnen. Die Texte sind den Melodien nicht untergelegt; die Verbindung von Wort und Weise bietet Schwierigkeiten. Ambros[3] hat eine Lösung dargeboten, die aber nicht befriedigen kann. Das Beispiel, an dem er seine Methode der Übertragung zeigt, sei hier nochmals unter genauer Beobachtung der durch Punkt und Strich bezeichneten Periodenbildung in einer anderen Form vorgelegt:

d a d e g f ee | d e dd | gg dd b a g a
gg. d′ ć gg b a gg f′ e dd
℟ g a bbb a g a gg. d′ ć b ć b a gg ć
a f d f c dd f g aaa g ff f e dd.

Kurtzlich gronet vns der walt.
Besiet wys wedir sy gestalt!
Ir dunkit vns eyn narrelin;
Daz korn engeld nicht daz es gald
Machit uch van hynnen bald.
V geld wil hij nicht gebe sin.
Koiffet da ez gelden wil,
Da tribit uwer koifenschaft.
Ir triben gar eyn affenspil;
Wer ruchit uwer wordir kraft?
(3 Strophen.)

Kurtzlich gro-net vns der walt Be - siet wys
korn en-geld nicht daz es gald Ma - chit

[1] »Der Minne Regel von Eberhardus Cersne aus Minden, 1404.« Mit einem Anhange von Liedern herausgegeben von Franz Xaver Wöber. In musikalischer Hinsicht unter Mitwirkung von A. W. Ambros. Wien, Wilhelm Braumüller, 1861. — Mit Melodien versehen sind die Lieder VII (Ich vnd ein hobiz tochterlin), VIII (Ich grufse dich trut frouwelin), IX (Kurtzlich gronet vns der walt), XII (Hilff werde sufze reyne frucht).

[2] Siehe S. 181 f.

[3] Vgl. Wöber, a. a. O., S. 256 ff.

wo - dir sy ge - stalt! Ir dun-kit vns eyn nar - re-
uch van hyn-nen bald. V geld wil hij nicht ge - be

1. 2.
lin. Dazl
sin. Koif-fet da ez gel - den wil, Da tri - bit

u - wer koi - fen - schaft. Ir tri - ben gar eyn af - fen-

spil; Wer ru - chit u - wer wor - dir kraft?

Noch ein zweites Beispiel sei aus der Handschrift Karlsruhe Großh. Hofbibl. cod. memb. 504 (saec. XII) mitgeteilt. Dort beginnen »Versus Martiani de oppositis signorum«:

C CD G a G cac G a G F GG
Ex-o-ri-ens chelas aries dimergit in ima. VIII.

E D C GaG a G E F D C G G
(!)
Seropion aura-ti submergunt cornu-a tauri

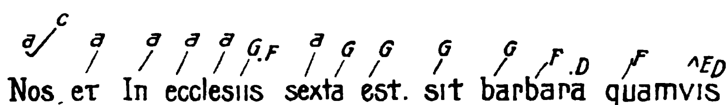
Aus der Fülle sonstiger Belege sei nur noch der »Rhythmus de cantu Philomelae« aus Florenz Magliabecchi 565[1] und das »Responsorium de sancta Margarita cantandum per claves« aus Frankfurt a. M. Stadtbibliothek Ms. 170[2] herausgehoben.

Wie die boethianische Notation in mehreren Handschriften mit Neumen in Verbindung tritt, so finden sich auch Codices mit Melodien, die mit Hilfe der Buchstaben *A—G* und Neumen aufgezeichnet sind. Als ein treffliches Beispiel sei der Frutolf-Kodex der Münchner Hof- und Staatsbibliothek Clm. 14965[b] aufgewiesen. Der Anschauung diene eine Zeile:

---

[1] Vgl. den Neudruck bei De la Fage in seiner »Diphthérographie musicale«, S. 275 ff.

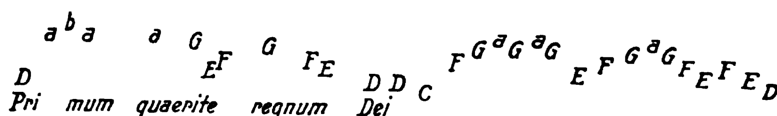
[2] Siehe Caroline Valentin, »Geschichte der Musik in Frankfurt a. M.« Beilage II.



Erwies sich die Buchstaben-Notation als ein geeignetes Mittel zur Darstellung von Melodien, so wurde sie auch mehrstimmigen Sätzen gerecht, wie die Organum-Beispiele aus Guido's »Micrologus« cap. XIX dartun. Klar erkennen wir den Gang der Stimmen in dem Satze[1]:

F Ga aF GF F G a G F D F E D C F G G G F
Sex-ta ho - ra se-dit super pu-te-um
C DE EC DC C D E D C C C F F F F F F F

Anschaulicher wird das Schriftbild nicht selten noch dadurch, daß die Buchstaben den Tonhöhen entsprechend angeordnet werden; unmittelbar erkennen wir das Steigen und Fallen der Stimme[2]:



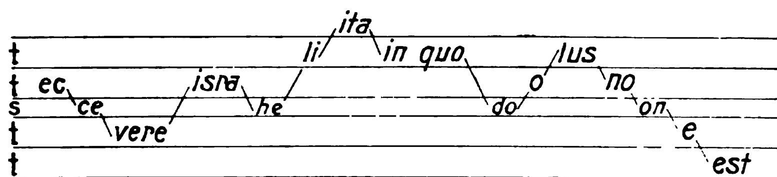
Dann und wann treten auch Linien hinzu, um die Anordnung und die Übersicht zu erleichtern. Der erste, welcher an Linien als Abbilder von Saiten anknüpft, ist Hucbald in seiner »Harmonica Institutio«[3]. Auf 6 Saiten, »quarum vicem lineae teneant«, deren Stelle Linien vertreten, und deren Abstände durch Hinzufügung von t(onus) und s(emitonium) als Ganz- und Halbton gekennzeichnet sind, verteilt er die Silben seines Beispiels, das in Gerbert, Scriptores I, 109, nur unvollkommen vorliegt, aber von Müller in seiner Schrift »Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik«[4] nach Einsiedler und Brüsseler Handschriften richtiggestellt worden ist:

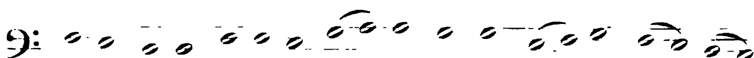
[1] G. S. II, 23a. Siehe auch Gerbert, »De cantu« II, 118.

[2] Vgl. die Weise in G. S. II, 13. Hier wiedergegeben nach Hdsch. Rom, Reg. lat. 1616. Siehe auch die Beispiele bei Martini in seiner »Storia della musica« (Bologna 1757). I, 178 ff.

[3] Vgl. hierzu auch Kretzschmar, »De signis musicis«, S. XIV.

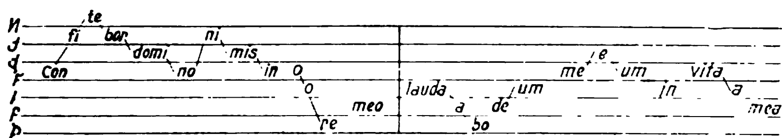
[4] Leipzig, Teubner, 1884, S. 62.

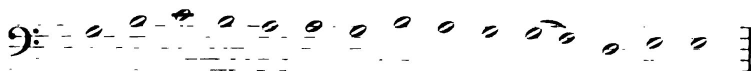




Ec-ce ve-re is-ra-he-li - ta in quo do - lus non est.

Ebenso zieht der vielleicht doch mit Hucbald identische Verfasser der »Musica enchiriadis« (10. Jahrhundert) Linien als Abbilder von Saiten, deren tonliche Bedeutung er durch die vorangesetzten Dasia-Zeichen feststellt. Im 8. Kapitel der genannten Schrift legt er unter anderen folgendes Beispiel vor[1]:





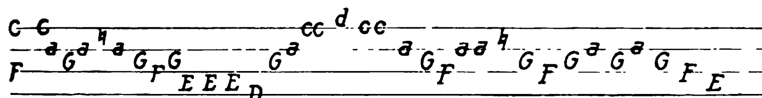
Con-fi-te-bor do-mi-no ni-mis in o - re me-o



Lau-da - bo de-um me - um in vi-ta me-a

Auch Guido von Arezzo verwendet Linien, die aber bei ihm nicht mehr Abbilder von Saiten sein können, da Linie und Zwischenraum unterschieden werden, und trägt die zu singenden Töne als Buchstaben ein:

Beispiel aus Guido, Micrologus cap. XI[2].



Tertia dies est quod haec facta sunt.

[1] G. S. I, 157.
[2] G. S. II, 12.

Diese Art der Aufzeichnung von Melodien hat sich lange im Gedächtnis erhalten. Doch war sie bei aller Klarheit und Vollkommenheit zu umständlich, um weitergehende Verwendung zu finden, wie Johannes de Muris in seinem »Speculum musicae«[1] richtig bemerkt. Immerhin treibt die Methode, die Textsilben in ein guidonisches Liniensystem einzufügen, noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts vereinzelte Blüten in dem Liederbuche der Kgl. Bibliothek Berlin Ms. Mus. Z. 98[2]. Hier ist der Tenor der dreistimmigen Sätze »Alga iacet humilis« und »Viminibus cinge tristantem« ebenfalls als Text in ein Fünfliniensystem, einmal mit dem *F*-Schlüssel auf der zweiten und *c*-Schlüssel auf der vierten Linie, das andere Mal mit dem *F*-, *c*- und *g*-Schlüssel auf der ersten, dritten und fünften Linie eingetragen. Brevis-Werte bleiben unbezeichnet, semibreves werden nach Art der Tabulaturen durch einen senkrechten Strich über der Silbe charakterisiert. Bis auf den heutigen Tag ist aber die Buchstabenreihe von *A*—*G* ein bequemes Mittel zur Aufzeichnung von Melodien geblieben. Eine besonders innige Verbindung gingen die Buchstaben mit Instrumentaltonschriften ein, auf welche bald das ganze Alphabet (deutsche Lautentabulatur), bald größere oder kleinere Ausschnitte (französische Lautentabulatur, deutsche Orgeltabulatur) Anwendung fanden. An letzterer, die nur mit den Buchstaben *A*—*G* operiert, enwickelte sich die feinere Unterscheidung der Oktavlagen weiter, deren Anfänge in das mittelalterliche Tonsystem hineinreichen. Seit der Zeit der deutschen Orgeltabulatur sprechen wir von eingestrichener, zweigestrichener, dreigestrichener Oktave usw. Die Berechnung der Oktaven erfolgte, wie wir im Kapitel über die Orgeltabulaturen[3] noch sehen werden, bald von *F*, *A*, *H* oder *C* aus, bis sich die Oktave von *C*—*H* durchsetzte.

Theorie und Wissenschaft machten sich diese Buchstabennotation noch besonders gefügig zur Fixierung der verschiedenen Intervalle, welche sich aus der Anwendung der natürlichen und der pythagorischen sogenannten reinen Stimmung ergeben. An ihrem Ausbau sind vornehmlich Hauptmann, Helmholtz und von Oettingen beteiligt. Hauptmann[4] unterscheidet den natürlichen großen Terzton als kleinen Buchstaben von dem um ein syntonisches Komma $\frac{81}{80}$ größeren, aus reinen Quintschritten gewonnenen pythagorischen

---

[1] C. S. II, 309 f.

[2] Drei Stimmbücher in Queroktav.

[3] Siehe Abschnitt V, Kapitel 1.

[4] »Harmonik und Metrik« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1853), S. 11 f. und 26 ff.

Terztone als großen Buchstaben, schreibt also *C e G* gegenüber *C E G*. A. von Oettingen[1] führt, da die Unterscheidung von großen und kleinen Buchstaben bereits für die Oktaveinteilung der Leiter vergeben war, für das Intervall $\frac{81}{80}$, um welches die pythagorische Terz die natürliche übertrifft, einen kleinen horizontalen Strich ein, der, je nachdem der in Frage stehende Ton um dieses syntonische Komma höher oder tiefer ist, über oder unter dem Buchstaben Platz hat. Dieses Mittel der Unterscheidung hatte bereits vor ihm Helmholtz[2] in einzelnen Fällen angewendet. Den Gebrauch möge folgende Figur veranschaulichen:

$\underline{\text{gis}}$ dis ais eis his $\underline{\text{fisis}}$

$\underline{\text{e}}$ h fis $\underline{\text{cis}}$ $\underline{\text{gis}}$ dis ais

c g d a e h fis

as es b f c g d $\overline{\text{a}}$

ces ges $\overline{\overline{\text{des}}}$ as es b f c

Neben der Fixierung der Töne mit Hilfe einzelner Buchstaben kannte das Mittelalter auch die Verwendung mehrerer, die aus den Anfängen von Worten gewonnen worden waren. Ohne Rücksicht auf chronologische Ordnung sei hier in erster Linie an die Anfangsbuchstaben beziehungsweise Anfangssilben der tropi (Tonarten) Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus erinnert, die Wilhelm von Hirschau[3] († 1091) zur Bezeichnung der Systemtöne in ihren Beziehungen zum »theorema troporum« verwendet. Indem er das durch Neun- und Vierteilung gewonnene Material der Systemtöne

---

1 »Harmoniesystem in dualer Entwickelung« (Dorpat und Leipzig, 1866), S. 12 ff. und 171. Siehe auch den Aufsatz von Shohé Tanaka, »Studien im Gebiet der reinen Stimmung« in »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« VI, S. 2 ff.

2 »Lehre von den Tonempfindungen.« 1. Ausgabe (Braunschweig 1863), S. 428 f.

3 Vgl. seine »Musica« in G. S. II, 180 ff. Siehe auch G. S. I, 348. Nach dieser dem aus Benediktbeuren stammenden Kodex München lat. 4622 (saec. XII) entnommenen »Mensura quadripartitae figurae« soll der Regensburger Mönch Otkerus das »theorema troporum« erfunden haben. Siehe hierzu auch Hans Müller, »Die Musik Wilhelms von Hirschau« (Frankfurt a. M., 1883), und Mettenleiter, »Musikgeschichte der Stadt Regensburg« (Regensburg 1865), S. 11 ff. Die sich aus den Tonarten-Beziehungen ergebenden Tonbezeichnungen finden sich ferner in der Handschrift der Großherzogl. Hofbibliothek Karlsruhe cod. memb. 504.

zuerst von Γ aus und dann auch offenbar von A, B♭ und C aus annimmt, vermag er jeden Ton in seinen Beziehungen zu den tropi festzulegen. Zur Bezeichnung des Tones ♭ und seiner Entsprechungen benutzt er die Silbe Sy; ♮ und seine Entsprechungen charakterisiert er durch Se. Es ergeben sich für die einzelnen Systemtöne nach dem Münchner Kodex die Bezeichnungen[1]:

Γ A B♭ B♮ C
T. TR. SyTŒ. SeTR. TŒP.
D E F G
TRŒP. TRP. TŒP. TRŒP.
a b ♮ c
TRP. SyTŒP. SeTR. TSyRŒP.
d e f g
TRSeŒP. TRSeP. TŒP. TRŒP.
aa bb ♮♮ cc dd
TRP. ŒP. R. ŒP. P.

Ein klareres Bild gewinnen wir aus der Karlsruher Handschrift 504, in der diese Bezeichnungen in Verbindung mit Neumen auftreten:

Γ A B♭ B♮ C
Te. te tri. si te de. se te tri. te de pro.

D E F G
te tri de pro. te tri pro. te de pro. te tri de pro.

a b ♮ c
te tri pro. si te de pro. se te tri. te si tri de pro.

d e f g
te tri se de pro. te tri se pro. te de pro. te tri de pro.

aa bb ♮♮ cc dd
te tri pro. de pro. tri. de pro. pro.

Hat diese Art der Ausdrucksweise für die Schrift sicherlich keine Bedeutung gewonnen, so sind die guidonischen Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* mehrfach in der Melodien-Überlieferung anzutreffen. Der Münchner Kodex lat. 14836 enthält z. B. auf fol. 124ᵛ folgende zugleich mit Neumen in Beziehung stehende Weise:
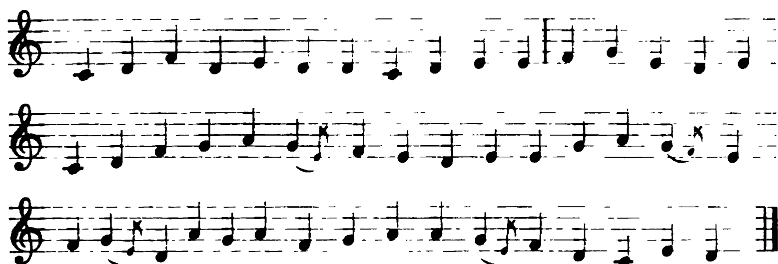
[1] Beachtenswert ist die Ähnlichkeit der Silben *pro*, *de*, *tri*, *te* mit jenen dem Hymnus »Trinum et unum Pro nobis miseris Deum precemur; Nos puris mentibus Te obsecramur, Ad preces intende Domine nostras« entnommenen, welche uns der Kodex der Bibl. Vallicelliana B 81 überliefert, und welche z. B. auch Ramis bekannt sind. (Siehe Georg Lange, »Zur Geschichte der Solmisation« in den Sammelbänden der IMG. I, S. 543.)

– / / . / . / . / / / / / / . /
Vt re fa re mi re re vt re mi mi | fa sol mi re mi
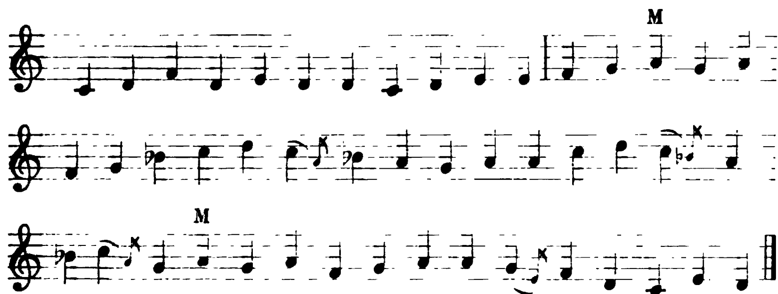
– / / / / ꝑ / / . / / / / ꝑ /
vt re fa sol la sol fa mi re mi mi sol la sol mi

/ ꝑ ⌒ / . / – / / / ꝑ / / . / –
fa sol re la sol la fa sol la la sol fa re vt mi re

Nehmen wir an, daß die Melodie aus dem hexachordum naturale (*c*—*a*) nicht hinausgeht, so ergibt sich die Übertragung:



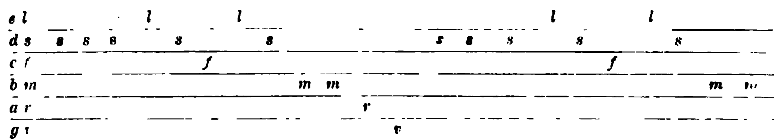
Es ließe sich aber auch an Hand der Neumen im zweiten Abschnitte eine Mutation (M) in das hexachordum molle verteidigen, durch welche die Weise größeren Aufriß erhält:



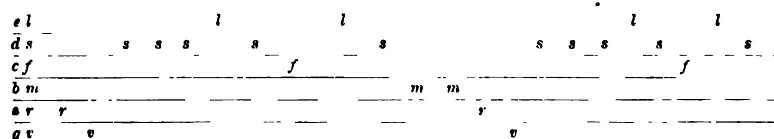
Wie die Buchstaben, so wurden auch die Solmisationssilben in ein Liniensystem eingefügt. Als Beispiel sei nur der Hymnus »Ut queant laxis« bei Franchinus Gafor in seiner »Theorica musicae«, lib. V, cap. 6 [1] aufgeführt. Aber auch die Anfangsbuch-

[1] Vgl. auch den Abdruck bei Padre Martini in seiner »Storia della Musica« I, 182.

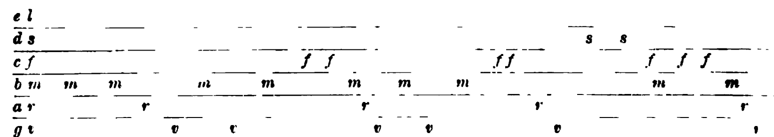
staben der Solmisationssilben wurden in der gleichen Weise verwendet. Ein treffliches Spezimen für diese Praxis teilte Peter Wagner[1] aus der Handschrift Montecassino Q 318 (früher 136 oder 536) mit, aus welcher schon 1864 De la Fage in seiner »Diphthérographie musicale«[2] das in gleicher Weise notierte »Ut queant laxis« veröffentlicht hatte. Im Gegensatze zu dem jüngeren Beispiele des Gafor sind die Linien hier Abbilder von Saiten:



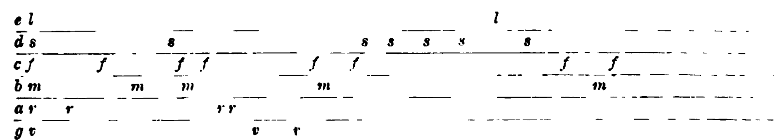
O Roma no-bi-lis or-bis et do-mi-na Cuncta-rum ur-bi-um ex-cel-len-tis-



-si-ma Ro-se-o mar-ty-rum san-gui-ne ru-be-a Al-bis et li-li-is vir-gi-



-num can-di-da Sa-lu-tem di-ci-mus ti-bi per om-ni-a Te be-ne-di-ci-mus



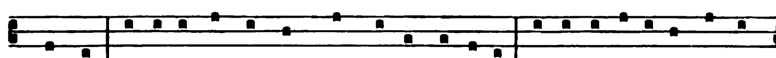
sal-ve per se - cu-la. E o ia e u o u a e.

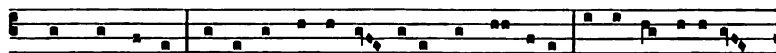


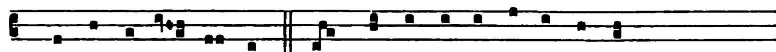
O Ro-ma no-bi-lis or-bis et do-mi-na Cuncta-rum ur-bi-um ex-cel-len-tis-

[1] Vgl. seine schöne Studie »O Roma nobilis« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1909« (22. Jahrgang).

[2] S. 396.

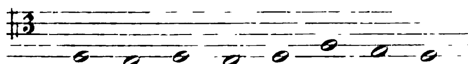




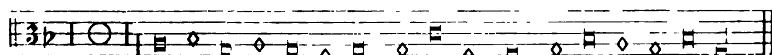


Zu beachten ist, daß in dieser Umschrift in die nota romana von übereinandergelagerten Noten die untere zuerst erklingt.

Aber die Solmisationssilben wurden nicht nur zum Mittel des Schriftausdrucks, sondern boten auch Handhaben für die Erfindung von Melodien. Wie Guido von Arezzo[1] der Melodik die Vokale der Sprache dienstbar machte, indem er die Vokalreihe mehrere Male auf die Töne des mittelalterlichen Systems aufteilte und diese nach Maßgabe der Vokale der Textsilben auf die Worte zur Anwendung brachte, so zogen Meister des 16. Jahrhunderts aus Huldigungstexten Themen, indem sie die darin enthaltenen Vokale mit den Solmisationssilben in Verbindung setzten. Hier wird also gewissermaßen das Wort zum Mittel der Notation. So erblüht Josquin in einer Huldigungsmesse an »Hercules dux Ferrarie« aus diesen Worten, deren Vokale den Silben *re*, *ut*, *re*, *ut*, *re*, *fa*, *mi*, *re* entsprechen, das Thema:

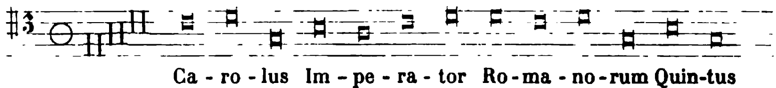


Ähnlich zieht Cipriano de Rore in seiner Messe »Vivat felix Hercules« aus dem Satze »Vivat felix Hercules secundus dux Ferrarie quartus« das Motiv *mi fa re mi re ut re re ut ut ut re fa mi re fa ut*, welches in dem Tenor durch die Wortbetonung die rhythmische Prägung gewinnt:



[1] Siehe G. S. II, 19 f. Diese Lehre behandelt auch Kretzschmar in seiner Schrift »De signis musicis«, S. XXVIII f.

Noch ein drittes Beispiel sei aus der trefflichen Studie angeführt, welche A. Thürlings über »Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen usw.«[1] auf dem Kongresse in Basel 1906 vorgelegt hat, die Missa »Carolus« von Joh. Lupus, deren zweiter Tenor aus den Worten »Carolus Imperator Romanorum quintus« gewonnen wird:



Mit den hier angegebenen Funktionen ist aber die Rolle der Solmisationssilben keineswegs ausgespielt. Ihren bedeutenden Anteil an den Reform-Tonschriften werden wir noch kennen lernen.

---

[1] Vgl. den »Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.—27. September 1906« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907), S. 183 ff.

II. Abschnitt.

Akzent-Tonschriften.

1. Kapitel.

Die ekphonetische Tonschrift. — Byzantiner Neumen. — Die neugriechische Notation. — Die Aufzeichnungen des altrussischen Kirchengesangs.

Die Akzent-Tonschriften umfassen die Familie der Gesangs-Notationen, welche als Mittel der Tonfixierung die Neumen gebrauchen. Über die Herkunft dieser Zeichen sind die verschiedensten Hypothesen aufgestellt worden. Nisard[1] glaubte ihren Ursprung aus den tironischen Noten herleiten zu können; Fétis[2] witterte germanische Einflüsse und brachte sie mit den Runen in Verbindung. Coussemaker[3] erkannte instinktiv den Zusammenhang mit den grammatikalischen Akzenten. Seinem Gedankengange folgten namentlich die tiefgehenden Untersuchungen, welche wir den Benediktinern von Solesmes[4], Oskar Fleischer[5], Metallow[6] und auch Thibaut[7] verdanken. Zwei Faktoren sind an der Bildung der Neumen beteiligt: die Kunst, durch Bewegungen (νεύματα) der Hand (χείρ) den Sängerchor zu leiten (Cheironomie), und vor allem die Akzente (πνεύματα) der Grammatiker[8]. Beider Zeichen, die malend der Stimmbewegung folgen, sind wesensverwandt. Überraschend,

---

1 »Études sur les anciennes notations de l'Europe« in »Revue archéologique« V, 713 f.

2 »Histoire générale de la musique« IV, 181 ff.

3 »Histoire de l'harmonie au moyen-âge«, S. 154 ff.

4 »Paleographie musicale« I, 96 ff.

5 »Neumenstudien«, Teil I: »Über Ursprung und Entzifferung der Neumen« (Leipzig 1895).

6 »Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche« [russisch] (Moskau 1906). Vgl. O. v. Riesemann, »Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges« (Leipzig 1909), S. 16 ff.

7 »Origine Byzantine de la notation neumatique de l'église latine« (Paris, Picard et Fils, 1907).

8 Zur Etymologie des Wortes »neuma« vgl. auch Riemann, »Handbuch der Musikgeschichte« I, 2, S. 82.

aber durchaus natürlich ist die Übereinstimmung des Zeichenmaterials bei Indern, Griechen, Römern, Syrern und Armeniern. In erster Linie hervorgegangen aus der Stimmbewegung der gehobenen Rede besonders an Interpunktionsstellen, werden die Neumen später rein musikalischen Zwecken dienstbar gemacht. Die Lektionen sind ihr ureigener Boden. Mit Lesungen der Bibel sehen wir denn auch die Neumen in den frühsten uns erhaltenen Denkmälern in Verbindung. Sowohl in der Pariser Handschrift Bibl. Nat. ancien fonds grec N. 9, einem Palimpsest, der unter Werken des bedeutenden Hymnendichters Ephrem Teile des neuen Testaments neumiert aufweist, und der nach Fleischer[1] ins 7., nach Montfaucon, Tischendorf[2], Thibaut[3] aber in das 5.—6. und nach Gastoué[4] sogar ins 4.—5. Jahrhundert gehört, als auch in jüngst von Thibaut[5] aus den Schätzen der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg veröffentlichten evangelischen Perikopenhandschriften des 5.—7. Jahrhunderts macht sich an den Interpunktionsstellen des Textes ein Zeichenmaterial geltend, das mit dem der Neumation des 10. Jahrhunderts einige Übereinstimmung zeigt[6].

Klärung in die Zeichen dieser aus der Rede gewonnenen, ekphonetischen Notation bringt eine Handschrift des 10./11. Jahrhunderts aus dem Kloster Leimon auf Lesbos[7], in welcher die

---

1 »Neumenstudien« I, 73 f.

2 Vgl. Franz Praetorius, »Über die Herkunft der hebräischen Akzente« (Berlin 1901), S. 2. Verfasser erläutert die ekphonetische Tonschrift an Hand der Berliner Codices graec. fol. 29 und quart. 44.

3 »Origine byzantine«, S. 19. In seiner Schrift »La Notation Musicale« (Petersburg 1912) verlegt er den Kodex Ephrem in das 7./8. Jahrhundert. Zur ekphonetischen Schrift ist auch seine Studie »Le chant ekphonétique« aus der »Byzantinischen Zeitschrift« VIII, 122 ff., heranzuziehen.

4 »Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France« (Publications de la Société Internationale de Musique. Section de Paris), Paris 1907, S. 4 f. Die genaue Beschreibung des Kodex siehe S. 73 ff.

5 »Monuments de la Notation Ekphonétique et Neumatique de l'Église Latine«, St. Petersbourg 1912. In Frage kommen besonders Fragmente aus Codices des heiligen Hieronymus (Q. v. I, Nr. 12), des heiligen Augustin (Q. v. I, Nr. 3), des Origines (Q. v. I, Nr. 2) und ein Evangeliarfragment aus der Zeit Gregors I. (Q. v. I, Nr. 11). Vgl. hierzu auch Thibaut's jüngste Publikation, einen in dem Kaiserlichen Konservatorium zu St. Petersburg am 24. Februar 1912 gehaltenen Vortrag, der unter dem Titel »La Notation Musicale. Son origine, son évolution« in Petersburg erschienen und mit 17 für die Entwickelung charakteristischen Tafeln geschmückt ist.

6 Vgl. in Thibaut's »Monuments« besonders die Tabellen auf S. 15, 23 und 31 ff. Die lateinischen Lektionszeichen behandelt eingehender Peter Wagner im 5. Kapitel seiner »Neumenkunde« (2. Auflage).

7 Siehe Thibaut, »Origine byzantine«, S. 19 f.

Neumen mit den Namen aufgeführt werden. Schon an ihnen ist die Herkunft aus den prosodischen Zeichen der Griechen ersichtlich.

Auf die Tonhöhe zielen:

/ oxeia (ὀξεῖα) = acutus.
\ bareia (βαρεῖα) = gravis.
∾ oder ∽ syrmatike (συρματική) = circumflexus.

Die Zeitwerte fassen ins Auge:

\\ dyo kentemata (δύο κεντήματα) = – Länge (μακρά).
∽ kathiste (καθιστή) = ⌣ Kürze (βραχεῖα.)

Den pneumata entsprechen:

✓ kremaste apeso (κρημαστή ἀπέσω) = πνεῦμα δασύ ⊢ (spiritus asper).
/ und / kremaste apezo (κρημαστή ἀπέζω) = πνεῦμα ψιλόν ⊣ (spiritus lenis).

Bedeutung von Vortragszeichen haben:

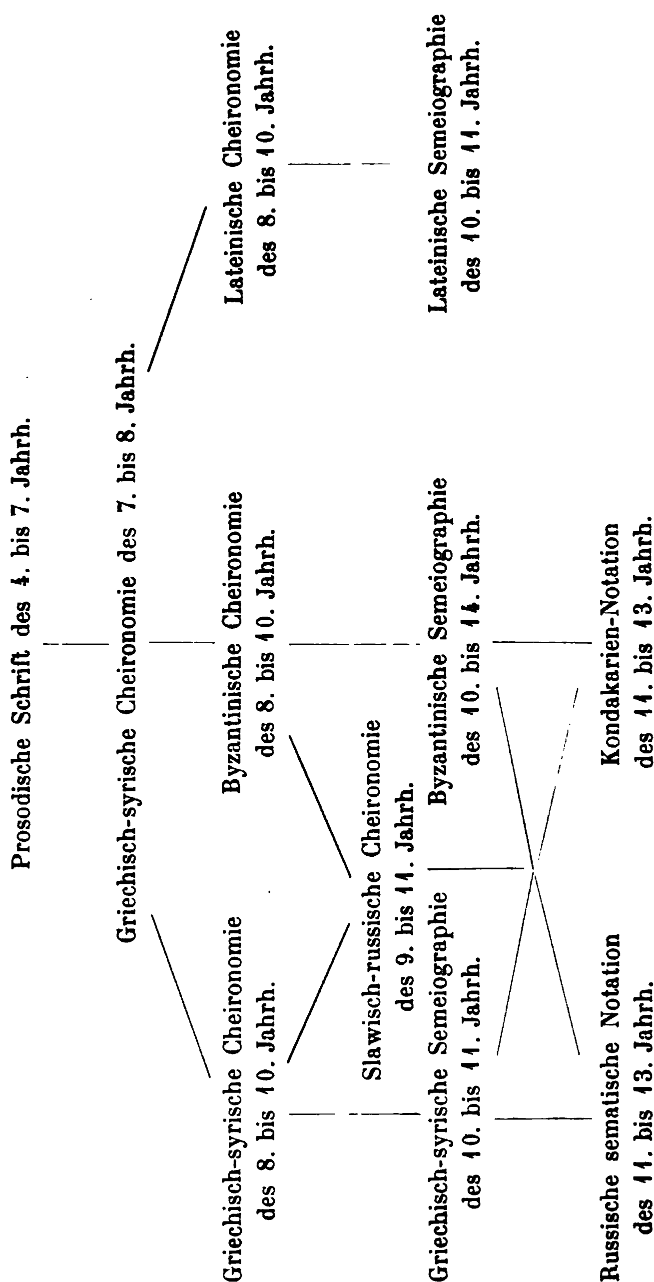
ↄ apostrophos (ἀπόστροφος).
⌣ synemba (συνέμβα) = ὑφέν (Bindung).
ʒ und ʒ hypocrisis (ὑπόκρισις) = Trennung.
+ teleia (τελεία) = Ende.

Über die Anwendung der Zeichen können wir an Hand der praktischen Denkmäler zu sicherer Kenntnis gelangen, ihre Bedeutung läßt uns aber nur die spätere Praxis der Kirchenakzente ahnen.

Diese ekphonetische Notation betrachtet Thibaut als das Urstadium der byzantinischen Tonschrift. Ihre folgende Entwickelungsphase, die konstantinopolitanische Notation, sieht er als die Grundlage aller Neumationen des Morgen- und Abendlandes an[1]. H. Riemann[2] leugnet den gemeinsamen Ursprung der byzantinischen und lateinischen Neumationen, da sie wesensverschieden seien. Denn erstere zeigen bis ins 10. Jahrhundert hinab eine Intervall-Bedeutung, die letzteren fremd sei. Für einen gemeinsamen Ursprung aus der prosodischen Schrift des 4. bis 7. Jahrhunderts

[1] Seine »Monuments« lassen es allerdings zweifelhaft erscheinen, ob er für die lateinischen Neumen noch den Umweg über die Byzantiner Neumen zur Erklärung der Entwickelung für nötig hält.

[2] »Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909), S. 33 f.


Prosodische Schrift des 4. bis 7. Jahrh.
Griechisch-syrische Cheironomie des 7. bis 8. Jahrh.
Lateinische Cheironomie des 8. bis 10. Jahrh.
Byzantinische Cheironomie des 8. bis 10. Jahrh.
Griechisch-syrische Cheironomie des 8. bis 10. Jahrh.
Slawisch-russische Cheironomie des 9. bis 11. Jahrh.
Lateinische Semeiographie des 10. bis 11. Jahrh.
Byzantinische Semeiographie des 10. bis 14. Jahrh.
Griechisch-syrische Semeiographie des 10. bis 11. Jahrh.
Kondakarien-Notation des 11. bis 13. Jahrh.
Russische sematische Notation des 11. bis 13. Jahrh.

und der griechisch-syrischen Cheironomie des 7. bis 8. Jahrhunderts tritt aber mit Fleischer und Wagner[1] auch Metallow ein. Sehr instruktiv für seine Anschauung ist das Schema, welches Oskar von Riesemann in der bereits erwähnten Schrift »Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs«[2] mitteilt (s. S. 64).

Einfacher spiegelt sich für Thibaut[3] die Entwickelung ab. Seine Ansicht veranschaulicht am besten folgender Aufriß:

Ekphonetische Notation
Ausgang: prosodische Zeichen der Griechen.

Konstantinopolitanische Notation	Hagiopolitische Notation
Hebräische Neginoth	Notation des Kukuzeles
Armenische Notation	Notation des Chrysanthos von Madytos
Georgische Notation	
Syrische Notation	
Russische Notation { Notenschrift des Mesenez; Kiewer Linien-Tonschrift	
Lateinische Notation { Römische, St. Galler, Metzer, Lombardische, Angelsächsische, Französische, Aquitanische } Neumen auf Linien, Quadratnotenschrift, Moderne Notation.	

Die Erforschung der byzantinischen Notation, auf welche zuerst die Aufmerksamkeit durch Paläographen wie Montfaucon[4], Wattenbach[5], Gardthausen[6] und Musikwissenschaftler wie Gerbert[7] und Burney[8] gerichtet wurde, verdankt Philologen von der Bedeutung eines Pitra, Christ, Westphal mancherlei

1 »Neumenkunde«, 2. Auflage, S. 113.
2 Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, S. 20.
3 Siehe sein Werk »Origine Byzantine«, S. 101.
4 »Palaeographia graeca«, Paris 1708.
5 »Zur Notenschrift der griechischen Kirche«, 1880, und »Schrifttafeln zur Geschichte der griechischen Schrift«, Berlin 1876—1877.
6 »Griechische Paläographie«, Leipzig 1879.
7 »De cantu et musica sacra potissimum« (St. Blasien 1774) II, 5 ff. Siehe dort auch die Faksimilien in Bd. II, Tafel 1—9 und I, Tafel V.
8 »A General History of Music« II, 50 f.

Förderung, ist aber nach vorbereitenden Arbeiten von Tzetzes[1], Thibaut[2], Gastoué[3], Gaïsser[4], Hugo Riemann[5] erst durch Oskar Fleischer's[6] dritten Neumenband, in welchem er die »spätgriechische Tonschrift« behandelt, ins Rollen und zu fruchtbringenden Ergebnissen gekommen. Er nahm Ausgang von jener Phase der Entwickelung, für welche uns theoretische Zeugnisse, Encheiridia und Papadiken, erhalten sind. In ihnen haben wir priesterliche Gesangsvorschriften, Erklärungen der Tonzeichen zu erkennen. Eine wertvolle Zusammenstellung solcher Handbücher hat Papadopulos in Krumbacher's »Byzantinischer Zeitschrift«[7] veröffentlicht; die Reihe ist von Thibaut[8] noch wesentlich erweitert worden.

An Hand der Papadiken[9] glückte es Fleischer, durch das Wirrsal der Zeichen den Weg zur Lösung zu finden. Zwar gelang es ihm noch nicht, alle Rätsel zu entschleiern, und stand er den tonlosen Zeichen, die den reichen Schatz der Figuration in sich bergen, noch hilflos gegenüber, aber die Grundgedanken der Lesung wußte er klar herauszuarbeiten. Nicht lange ließen nun die weiteren Forschungsergebnisse eines Thibaut[10] und eines Gastoué[11], die in entlegenere Perioden hineinleuchteten, einzelne Phasen der Entwickelung abgrenzten und reicheres Quellenmaterial nachwiesen, auf sich warten. Wieder einen gewaltigen Schritt vorwärts bedeutete alsdann das Erscheinen mehrerer Riemann'scher Studien[12], besonders seiner »Byzantinischen Notenschrift«, die vor allem das Wesen der aphonen, der tonlosen Zeichen klärten.

---

1 »Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche«, München 1874.

2 Artikel in der »Tribune de St. Gervais« IV (1898), in der »Byzantinischen Zeitschrift« von St. Petersburg, 1898 und 1899, sowie in den »Échos d'Orient«, 1898, und in der »Revue de l'Orient chrétien«, 1901.

3 Studien in der »Tribune de St. Gervais«, 1897 und 1899.

4 »Le système musical de l'église grecque d'après la tradition«, Rom 1901.

5 »Handbuch der Musikgeschichte« I, 2, Kapitel X, § 34 (Leipzig 1905).

6 »Die spätgriechische Tonschrift«, Berlin, Georg Reimer, 1904.

7 Jahrgang VIII, 111—121.

8 Jahrgang IX, 479—482.

9 Seiner Forschung liegt vor allem eine Papadike des Basilianer-Klosters San Salvadore bei Messina (Messina, Univ. Bibl. graec. 154 saec. XV) und der Kodex Chrysander zugrunde.

10 »Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Église latine« (Paris, Alph. Picard et Fils, 1907), Bibliothèque musicologique III.

11 »Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine« (Paris 1907). Publications de la Société Internationale de Musique, Section de Paris.

12 »Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Notenschrift« in den Sammelbänden der IMG. IX, 1, und »Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909).

Suchen wir nunmehr die wesentlichen Züge der byzantinischen Notation zu erfassen. Mit Fleischer und Riemann nehmen wir Ausgang von jenem Stadium der Entwickelung, das durch die Neuerung des Mönches vom Berge Athos und Vorsängers in Byzanz, Johannes Kukuzeles, um 1300[1] und durch das Wirken anderer »Meister« (μαιστώρες) charakterisiert wird. Die hier gültigen Lehren lassen uns auch den Schlüssel für entlegenere Perioden der byzantinischen Notenschrift finden und sind andererseits in vielen Einzelheiten bis auf den heutigen Tag in der im übrigen völlig veränderten neugriechischen Notation wachgeblieben, die wir der Reform des Chrysanthos von Madytos aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts verdanken.

Die byzantinische Notation nach 1300 ist eine Intervall-Tonschrift, welche sich mit cheironomischen Zeichen paart. Die Intervall- und Gewichtszeichen (Dynamik) wurden schwarz, die cheironomischen meist rot dargestellt. Je nachdem es sich bei den Intervallen um Schritte oder Sprünge handelte, wurden ihre Zeichen unterschieden in somata (σώματα = Körper) und pneumata (πνεύματα = Geister).

Zur Kategorie der ersteren gehören:

a) Sekundschritte aufwärts:

— Oligon (τὸ ὀλίγον)
/ Oxeia (ἡ ὀξεῖα)
◡ Petasthe (ἡ πετασθή)
\\ 2 Kentemata (τὰ δύο κεντήματα)
ᴗ Pelasthon (τὸ πελασθόν)
◡ Kuphisma (τὸ κούφισμα)

b) Sekundschritte abwärts:

ɔ Apostrophos (ὁ ἀπόστροφος)
ɔɔ 2 Apostrophoi (οἱ δύο ἀπόστροφοι)
oder Syndesmoi (οἱ δύο σύνδεσμοι)

Als pneumata werden unterschieden:

a) aufsteigende:

\ Kentema (τὸ κέντημα) = Terz
ʎ Hypsele (ἡ ὑψηλή) = Quinte

[1] Rebours setzt sein Wirken um die Mitte des 13. Jahrhunderts an. Vergleiche auch H. J. W. Tillyard in seinem Aufsatze »Greek Church Music« in der Zeitschrift »The Musical Antiquary«, Januar 1911, S. 88.

b) absteigende:
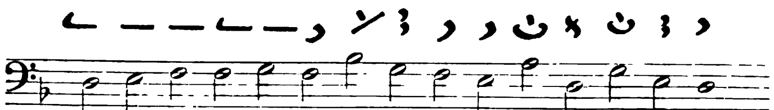
Elaphron (τὸ ἐλαφρόν) = Terz
Chamile (ἡ χαμιλή) = Quinte

Weder soma noch pneuma ist die aporrhoe (ἡ ἀποῤῥοή), welche zwei fallende Sekunden schnell nacheinander erklingen läßt.

Mit Hilfe dieser Zeichen können größere Intervalle durch Summation gewonnen werden, indem zwei Intervallzeichen gleicher Richtung, das heißt aufsteigende oder absteigende genau übereinander geschrieben werden. Ein paar Beispiele mögen das Prinzip veranschaulichen:

	aufsteigend:	absteigend:
Terz:		
Quart:		
Quinte:		
Sexte:		
Septime:		
Oktave:		
None:		

Den Einklang, das Verharren der Stimme auf demselben Tone, bezeichnet das ison (τὸ ἴσον). Bei *d* als Anfangston würde z. B. zu übertragen sein:



Aber nicht nur auf- oder absteigende Zeichen werden miteinander verbunden, sondern auch auf- und absteigende somata

und pneumata in der verschiedensten Weise zu Gruppen vereinigt. Hierbei verlieren einzelne Zeichen ihre Bedeutung für die Intervallberechnung der fortschreitenden Melodie, werden tonlos (ἄφωνα). Es gelten folgende Regeln:

1. Das ison über einem Intervallzeichen nimmt diesem den Zählwert. Es klingt, wird aber bei der Intervallabmessung des folgenden Zeichens oder der folgenden Zeichengruppe nicht in Rücksicht gezogen[1]. Das ison bildet den Ausgangspunkt.

Beispiel[2]: (Anfang *e*)

2. In gleicher Weise verliert auch jedes soma durch ein hinter oder unter das Ende gesetztes pneuma gleicher Richtung seinen Zählwert und büßt jede soma-Gruppe unter entsprechenden Verhältnissen einen Zählwert ein.

Beispiel 1: (Anfang *a*)

Beispiel 2: (Anfang *a*)

3. Von übereinandergesetzten auf- und absteigenden Zeichen gilt nur das obere für die Abmessung des folgenden Intervalls.

Beispiel: (Anfang *f*)

[1] Die Messinenser Papadike sagt: φωνεῖται μὲν οὐ μετρεῖται δέ.

[2] Hier und in den folgenden Beispielen seien die Töne ohne Zählwert zwecks Unterscheidung als Schmucknoten aufgezeichnet.

4. Hintereinandergesetzte somata oder soma hinter einer Gruppe zählen voll mit bei der Bestimmung des Intervalls, z. B.:

—\\ = Terz, ⊥\\ = Quinte.

Das angegebene Formenmaterial wird noch erweitert durch die Gewichtszeichen (ἀργίαι) des apoderma (ἀπόδερμα) — oder ⊤, an dessen Stelle sich in älterer Zeit der stauros (σταυρός) + zur Bezeichnung des Endes eines Satzgliedes findet, der diple (διπλῆ) //, des kratema (κράτημα) //, des piasma (πίασμα) \\ und des tzakisma (τζάκισμα) ◡[1]. Mit diesen Zeichen treten wir bereits auf das Gebiet der großen Zeichen, der Hypostasen, über, welche die Papadiken als Zeichen der Cheironomie erklären, und welche gemeinhin als Zusatzzeichen rot dargestellt werden. Sie haben keine Intervallbedeutung, sondern zielen auf Rhythmik, Dynamik, Phrasierung und Ornamentik. Die diple scheint rhythmische, nämlich verdoppelnde, das kratema (Stärke) dynamische Bedeutung zu haben. Das piasma mag einer Note besonderes Gewicht verleihen und steht in enger Beziehung zum tzakisma, dessen Name auf trennende Wirkung schließen läßt. Aus der Masse der übrigen Hypostasen seien erwähnt:

∽ kylisma (κύλισμα = Herumrollen).
ʃ oder ∽ tromikon (τρομικόν = Zittern).
ϛ oder ζ strepton (στρεπτόν = das Gewundene).
ȷ psephiston (ψηφιστόν) entspricht dem acutus.
\ bareia (βαρεῖα) entspricht dem gravis.
Γ gorgon (γοργόν = lebhaft) } scheinen auf das Tempo zu zielen.
˥ argon (ἀργόν = untätig, faul) }

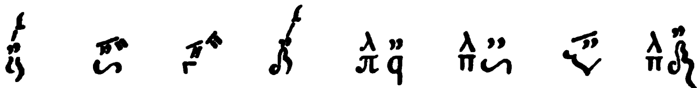
Überschauen wir diese Hypostasen, die vielleicht ursprünglich eine selbständige Tonschrift bildeten, so fällt sofort die Ähnlichkeit mit den lateinischen Neumen auf, deren Funktionen wir noch kennen lernen werden. Berührt sei hier gleich, daß Fleischer[2] mit tzakisma und gorgon den Begriff der Taktgrenze verbindet.

Haben wir somit das wesentlichste Zeichenmaterial kennen gelernt, so fehlt zur Auflösung der Zeichenreihen noch die Erkenntnis der Tonhöhe, bei welcher das ison einzusetzen hat. Hier tritt die Lehre von den Martyrien ein, die mit den echoi (ἦχοι), den Tonarten, aufs engste verknüpft ist. Die echoi zerfallen in 4 kyrioi

---

[1] Auch die dyo apostrophoi zählen zu den Gewichtszeichen.
[2] A. a. O., S. 70 f.

(κύριοι) und 4 plagioi (πλάγιοι), d. h. in 4 authentische und 4 plagale Tonarten, die im Umfange einer Oktave[1], den Kirchentonarten entsprechend, aufgebaut sind und als authentische durch die Quinte, als plagale durch die Quarte geteilt werden. Riemann ordnet sie wieder unter Zuhilfenahme der Transposition in der Mittellage von *E—e* an. Innerhalb der Melodik spielen die Martyrien (μαρτυρίαι = Zeugnisse) die Rolle von Schlüsseln, charakterisieren die finales der Tonarten. Die als Martyrien geltenden Zeichengruppen bestehen aus Neumen und Buchstaben. Mit Fleischer[2] und Thibaut[3] sind die vorliegenden Buchstaben ꝗ oder ɥ, ɕ, r oder ıı und ɗ als die Zahlenzeichen α, β, γ, δ = 1, 2, 3, 4 zu verstehen, während Riemann[4] in ihnen die Buchstaben φ, λ, μ und δ als Anfangsbuchstaben von φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος und δώριος, und Gaïsser[5] in zweien (β und γ) griechische Instrumentalzeichen und chaldäische Buchstaben erkennen will. Die erste Erklärung entspricht mehr dem handschriftlichen Befunde und erscheint natürlicher. Die vollständigen Martyrien mit ihren Bezeichnungen[6], in denen Hugo Gaïsser Reste einer urorientalischen Solmisation zu erblicken glaubt, sind diese:



ἄνανες	νεανές	νανά	ἅγια	ἀνέανες	νεέανες	ἀανές	νεάγιε
1. kyrios	2. kyrios	3. kyrios	4. kyrios	1. plagios	2. plagios	3. plagios	4. plagios
Dorisch	Lydisch	Phrygisch	Mixolydisch	Hypodorisch	Hypolydisch	Hypophrygisch	Hypomixolydisch

---

1 Über die Oktave hinaus machen sich dadurch, daß, wie in dem System der Musica enchiriadis, das offenbar unter griechischem Einflusse steht, so auch bei den kyrioi Tetrachorde gleicher Beschaffenheit nebeneinander angeordnet worden zu sein scheinen, Unterschiede geltend. (Vgl. das »système de la roue« bei Bourgault-Ducoudray, »Études« [Paris 1877], S. 108 f.)

2 »Neumen-Studien«, Teil III, S. 38 f.

3 »Tribune de St. Germain«, 1898, Artikel »La musique byzantine«.

4 »Über die Μαρτυρίαι der byzantinischen liturgischen Notation« (Sitzungsberichte der philos.-philol. Klasse der k. b. Akademie der Wiss. 1882, Band II, Heft 1) und »Byzantinische Notenschrift«, S. 5 f.

5 »Le système musical de l'église grecque d'après la tradition« (Rom 1901), S. 55 ff. Siehe auch die Besprechung von Oskar Fleischer in der »Zeitschrift der IMG.« III, S. 27 f.

6 Einige abweichende Bezeichnungen dieses ἐνήχημα, ἀπήχημα oder ἐπήχημα siehe bei Gastoué, »Catalogue«, S. 29. Eine tabellarische Übersicht über die Varianten dieser Bezeichnungen im lateinischen Mittelalter bietet Fleischer in seinen »Neumenstudien« III, 42.

Die Untersuchungen haben ergeben, daß die Zählung der Tonarten bei *d* und bei *a* einsetzt und nach oben vorwärtsschreitet. Bei aufsteigender Melodiebewegung werden die Martyrien der κύριοι, bei absteigender die der πλάγιοι gewählt.

In diesem Sinne wurden die einzelnen Martyrien als Schlüssel benutzt zur Festlegung der Tonhöhe an einzelnen Punkten der im übrigen nur in ihren auf- und absteigenden Tonschritten aufgezeichneten Weise. Ein Beispiel aus Fleischer's Chrysander-Kodex[1] möge die Anwendung veranschaulichen:

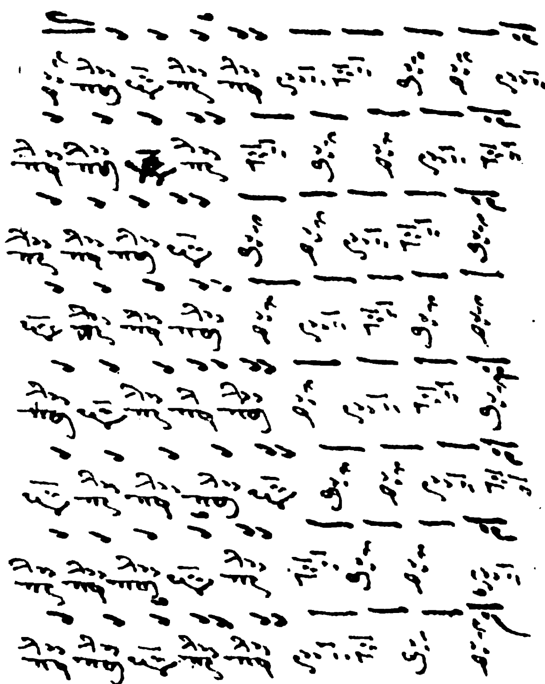
a-na-nes ne-a-gi-e a-a-nes ne-e - a-nes a-ne-a-nes
kyrios I plagios IV plagios III plagios II plagios I

ne-a-nes na-na a-gi-a a-na-nes ne-a-nes a-ne-a-nes
kyrios II kyrios III kyrios IV kyrios I kyrios II plagios I

Die Martyrien beziehen sich auf die Endtöne der Abschnitte. Die κύριοι zählen sowohl von *a* wie von *d* aus, die πλάγιοι umgekehrt von *d* und von *a* aus. Zuweilen treten aber auch, besonders in theoretischen Beispielen, die Martyrien geradezu als selbständige Notation auf. Dann wird, da für jeden Ton die ihm zukommende Martyrie gesetzt wird, die begleitende Neumation entbehrlich. Verwiesen sei auf die Beispiele, welche Fleischer aus dem Chrysander-Kodex, S. 13—16, mitteilt, und auf die baumartige Dar-
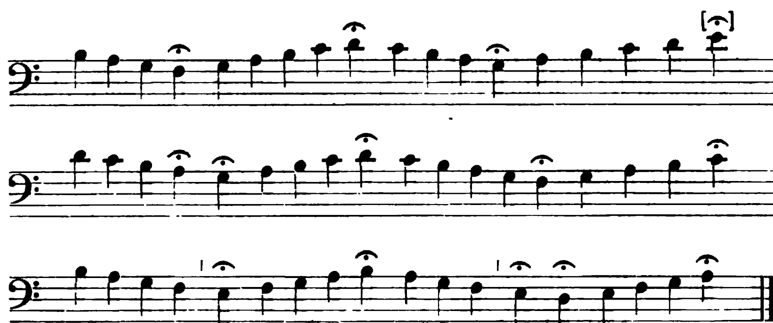
[1] Neudruck S. 17.

stellung der modi aus cod. gr. Vat. 791, welche Gaïsser in seinem »Système musicale de l'église grecque« zum Abdruck bringt. Einen hübschen Beleg hierfür hat auch Wattenbach in seiner Studie »Zur Notenschrift der griechischen Kirche« aus dem Mainzer Kodex Schlenger veröffentlicht. Er sei hier im Original und in der Übertragung dargeboten:



Übertragung:





Unerwähnt blieben bis jetzt die phthorai (φθοραί), die Zerstörer, deren Form für die einzelnen Tonarten wechselt. Folgende Zeichen kommen für sie in den Papadiken vor[1]:

Tonart α	Tonart plagios α
» β oder	» » β oder
» γ	» » γ oder
» δ	» » δ oder

Die Vermutung Riemann's, daß diese Zeichen dem Übergange aus einer Haupttonart in die Seitentonart und umgekehrt dienen, daß sie statt getrennter Tetrachorde deren Bindung, das heißt den Wechsel von paramese in trite synemmenon und umgekehrt anzeigen, hat viel Überzeugendes. Die phthorai gelten nur für den Abschnitt, in welchem sie sich gesetzt finden.

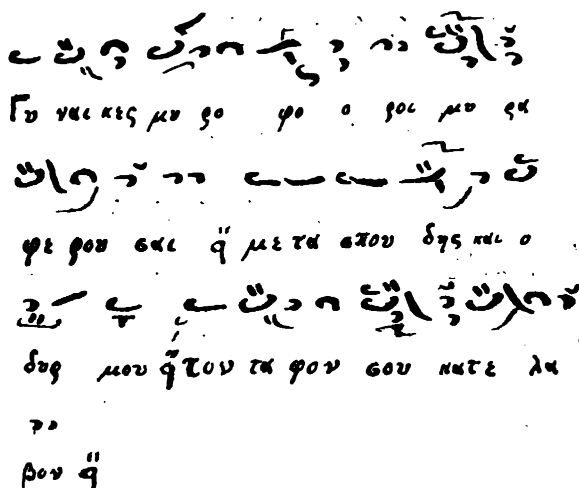
Der Rhythmus der Melodien ist aus dem Wortakzent zu entwickeln. Riemann[2] macht wahrscheinlich, daß die einzelnen Text-kola, welche meist zwei, seltener einen oder drei Akzente aufweisen, Melodieabschnitten gleicher Länge (2 $^4/_4$-Takte) entsprechen. Je nach der Zahl der Akzente, die in ein kolon, und der Silben, die in einen Takt fallen, reguliert sich der Wert der Einzelsilbe. Mehrere Töne, die auf eine Silbe fallen, was äußerlich durch Wiederholung des Vokals oder durch Zeichenhäufung (Ligatur) angedeutet wird, teilen sich in den Wert derselben. Sind die Noten verschiedenen Grundwerten zuzuzählen, so werden sie durch ein psephiston oder eine bareia getrennt. Anhalte

[1] Vgl. Fleischer, »Neumenstudien« III, 20, Gastoué, »Catalogue«, S. 25, und Riemann, »Byzantinische Notenschrift«, S. 11 ff.

[2] Riemann, »Byzantinische Notenschrift«, S. 17 ff.

für die feinere Verteilung der Rhythmen bieten die in schwarzen Zeichen vermerkten ἀργίαι (Gewichtszeichen). Diese sind neben dem ἀπόδερμα ⟂ oder σταυρός + als Schlußzeichen, mit denen etwa unsere Fermate zu vergleichen wäre, die diple //, das kratema //, das piasma //, die dyo syndesmoi ›› und das tzakisma ⌣ [1]. Alle bezeichnen bis auf das tzakisma, welches vor schwerer Taktzeit zu stehen scheint, die betonte Taktzeit. Auch das gorgon Γ dient, wie bereits bemerkt, der Regelung des melodischen Akzents.

Die Analyse eines Abschnitts aus einem Gesange des Chrysander-Kodex[2] möge die Methode der Übertragung veranschaulichen:



Der Text zerfällt in die kola:

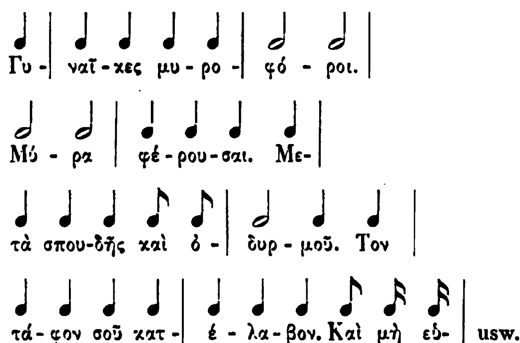
Γυναῖκες μυροφόροι — Μύρα φέρουσαι — Μετὰ σπουδῆς καὶ ὀδυρμοῦ — Τὸν τάφον σοῦ κατέλαβον.

In den ersten beiden kola ist die Lage des Taktstriches vor den akzentuierten Silben ohne weiteres ersichtlich. Im dritten

[1] Riemann setzt für das tzakisma das Zeichen des psephiston und identifiziert die von Fleischer in Anlehnung an Kodex Chrysander gebotene Form mit dem epiphonus der lateinischen Neumen, beziehungsweise der plica ascendens der Choral- und Mensuralmusik.

[2] Vgl. Fleischer, »Neumenstudien« III, Photographien S. 51, und Riemann, »Byzantinische Notenschrift«, S. 40.

kolon, welches drei akzentuierte Silben zählt, ist die Stellung des zweiten Taktstriches fraglich. Die diple über der Silbe δυρ verlangt indes, daß sie auf einen schweren Taktteil fällt, wodurch ohne weiteres die Lage des zweiten Taktstriches vor δυρ bestimmt ist. In ähnlicher Weise entscheiden in dem folgenden dreiakzentigen kolon die dyo syndesmoi über der Silbe βον die Einführung des Taktstriches nach der Silbe κατ. Das rhythmische Schema ist demnach:



Für die Auflösung der Zeichen ist nunmehr die Festlegung der Tonhöhe wesentlich. Nehmen wir von einer Transposition in die Mittellage Abstand, so weist die Martyrie *α* auf die Tonhöhe *a*. Mit diesem Tone setzt, wie das ison dartut, die Melodie ein, und zwar mit Auftakt. Die Silbe ναι fällt, worauf schon das große Zeichen des kratema hinweist, auf schweren Taktteil; als Ton erklingt die durch Summation von petasthe und dyo kentemata gewonnene höhere Terz *c'*, zu κες die ebenfalls aus der Summation von elaphron und apostrophos hervorgegangene absteigende Quarte *g*. Über μυ findet sich eine Verbindung zweier Töne; die über das Ende der petasthe gesetzte hypsele nimmt dieser den Zählwert, es erklingt nicht das der Summe entsprechende Intervall, sondern jedes Zeichen getrennt, abgemessen von dem vorhergehenden Tone *g*. Beide Töne *a d'* teilen sich in den der Silbe zukommenden Wert einer Viertelnote. Das unter der Gruppe notierte große Zeichen des antikenoma (ἀντικένωμα = Gegen-Zwischenraum) dürfte besondere Beziehung zur betonten Taktzeit haben. Auf die Silbe ρο beziehen sich zwei absteigende Zeichen, deren erstes soma durch das folgende pneuma seinen Zählwert verliert. Beide Töne *c' h* teilen sich in den Wert der Viertelnote. Auf φο trifft eine ganze Gruppe von Zeichen. Das große Zeichen

des gorgon weist auf die schwere Taktzeit. Die oxeia (höhere Sekunde) verliert durch das unter dem Ende stehende kentema (höhere Terz) ihren Zählwert. Beide *c' d'* werden von *h* aus gemessen und teilen sich in den Wert einer Viertelnote, da die zweite Viertelnote durch die Tongruppe über dem wiederholten Vokal in Anspruch genommen wird. Das tromikon ⌙ unter dem kentema deutet vermutlich auf eine pralltrillerartige Verzierung des durch das kentema bestimmten Tones *d'*. Die untereinanderstehenden apostrophoi über dem wiederholten ο weisen auf die beiden fallenden Sekunden *c' h*, die sich in den Wert einer Viertelnote teilen. Das kolon gelangt zum Abschluß mit den dyo syndesmoi über der Silbe ροι, d. h. dem als halbe Note ausgehaltenen Tone *a*.

Der nächste Textabschnitt beginnt mit einer reichen Gruppe über der Silbe μυ, der eine halbe Note zukommt. Das ison bezeichnet den Ausgang des neuen Melodieabschnittes von dem eben berührten Tone *a*. Es nimmt der petasthe den Zählwert, nicht aber die tonliche Bedeutung *h*; die dyo kentemata zählen von der Tonhöhe des ison aus, lassen also ebenfalls *h* erklingen. Der unter der petasthe stehende apostrophos verlangt den Ton *a*. Diese Gruppe, über der sich das große Zeichen des lygisma (λύγισμα = Beugung) findet, ein Name, der vielleicht die in den Einzeltönen festgelegte Figur nur noch im ganzen charakterisieren will, wird von der folgenden über der Silbe ρα durch die bareia getrennt. Vier Töne *a h h a* teilen sich also in den Wert einer halben Note. Die nächste, aus zwei fallenden Sekunden bestehende Tongruppe trägt über sich das große Zeichen des tzakisma. Bei Annahme der Deutung Riemann's, der, wie bereits bemerkt, im tzakisma die plica ascendens erkennt, ergeben sich die Töne Viertel *g* mit Zierton *a* und Viertel *f*. Bei der nächsten Silbe φε steigt die Melodie eine durch Summation gewonnene Terz *a* aufwärts. Das große Zeichen der bareia trennt diesen Ton von dem der nächsten Silbe, bei der die Melodie zuerst eine Terz (*f*), dann eine Sekunde mit plica ascendens (*e f*) abwärtsschreitet. Das unter dem elaphron vorkommende große Zeichen des psephiston zielt vielleicht auf die Teilung des Zeitwertes. Mit den dyo kentemata über der Silbe σαι landet die Melodie dem Tonzeichen entsprechend auf guter Taktzeit auf dem Tone *d*. Die Martyrie *a* überzeugt uns von der Richtigkeit unserer Melodiefortschreitungen; denn dem Ton *d* kommt diese Martyrie zu. Die Lösung der folgenden beiden kola dürfte nunmehr ohne Erklärung verständlich sein.

Tenor.

Γυ - ναῖ - κες μυ - ρο - φό - ροι. μύ - ρα___ φέ - ρου - σαι. με - τὰ σπου - δῆς καὶ ὀ - δυρ - μοῦ. τὸν τά - φον σοῦ___ κατ - έ - λα - βον. usw.

Ein anderes Beispiel sei nur im Faksimile beigefügt:

Berlin, Kgl. Bibl. cod. graec. oct. 10 fol. 39[v].

Dieser Periode der byzantinischen Notation, deren praktische Bedeutung bis an das Ende des 18. Jahrhunderts reicht, ging, wie namentlich die Forschungen Riemann's gezeigt haben, eine andere voraus, in der zwar dieselben etwas abgerundeten Intervallzeichen in der von den Papadiken angegebenen Bedeutung gebraucht werden, Martyrien aber ganz und Hypostasen nahezu fehlen. Bemerkenswert ist, daß die bareia Intervallbedeutung gewinnt, und daß, wie der apostrophos und in ähnlicher Weise das kentema, so auch das elaphron als Schlußnote sein Zeichen verdoppelt. Im Gegensatz zu Gastoué stellt Riemann an Hand seiner Übertragungen fest, daß die Zählung der Tonstufen (Metrophonie) das ganze Tonstück durchläuft. Als Denkmäler dieser Periode seien angeführt:

Cod. Grottaferrata E. γ. II (1281) (Faksimile bei Riemann).
Cod. Paris, anc. fonds grec. Nr. 261 [1289] (Faksimile bei Gastoué).
Cod. Rom, Palatino gr. 243 (um 1300) } Faksimilien bei
Cod. Rom, Barberino gr. III. 20 (um 1400) } Ugo Gaïsser[1].

Übertragungen liegen bei Gaïsser und Riemann[2] vor.

Je weiter wir im 13. und 12. Jahrhundert hinabsteigen, um so unbestimmter werden die Notationsverhältnisse. Die Forschungen von Riemann und Gastoué stimmen darin überein, daß beide die finalis als den Anfang der Metrophonie innerhalb jedes Melodieabschnittes ansehen; Martyrien fehlen. Die früheren gedrungenen Zeichen haben jetzt feinen Strichen und Punkten Platz gemacht. Einige Zeichen weichen von der Lehre der Papadiken ab. Vor allem bahnt sich eine Verschmelzung von ison und oligon an. Entwickelungsgeschichtlich interessant ist die Intervallbedeutung der diple, unter der Riemann eine verdoppelte oxeia vermutet, bemerkenswert weiter das Vorkommen eines Doppelpunktes .. oder :, in welchem Thibaut und Riemann die ursprünglichere Form der dyo kentemata erkennen. Riemann sieht sie als Verdoppelung des einzelnen Punktes an, dem er analog apostrophos und oxeia nur das Intervall einer aufsteigenden Sekunde, nicht einer Terz, zuerteilen möchte. Die Verbindung von soma vor pneuma ist dieser Periode unbekannt. Damit wird die auf diese Folge zielende Regel der Papadiken hinfällig. Der Schlußton eines Hirmos wird fast ausnahmslos mit Hilfe des ison aufgezeichnet, selbst wenn er nicht mit dem vorletzten Tone in der Höhe übereinstimmt. Als Doku-

[1] In »Les Heirmoi de Pâques dans l'office grec, étude rythmique et musicale« (Rom 1905).
[2] A. a. O., S. 44 ff.

mente dieser Periode, der Thibaut und Gastoué die Bezeichnung konstantinopolitanisch, bzw. auch hagiopolitisch oder damaszenisch geben, und die Fleischer als die Neumation der Basilianer Mönche bezeichnet, sind aufzuführen:

Paris, Bibl. Nat. fonds Coislin 220 (Faksimilia bei Thibaut und Riemann).
Grottaferrata Cod. E. γ. III (Faksimilia bei Riemann).
Berlin, Kgl. Bibl. graec. in folio 49.
Paris, Bibl. Nat. suppl. grec. 1284 (Faksimile bei Gastoué).
Gerbert, De cantu et musica sacra II, Tafel VI, 1—2 und VII, 1—2 (nach Wiener Hdsch.).

Nach Thibaut gehört auch Jerusalem, Bibl. des Metochion 648 (Faksimile bei Thibaut) in diesen Zeitabschnitt. Übertragungen liegen allein von H. Riemann[1] vor. Ein Beispiel aus der Berliner Handschrift graec. in folio 49 (fol. 68r) sei mitgeteilt.

Im 11. und 10. Jahrhundert, für welche Zeit uns als praktische Quellen die Fragmente von Chartres Ms. 1754 und der Athos-Kodex Laurae B 32 S. Athanasii sowie das Troparion des Klosters des heiligen Sabbas (Jerusalem, Bibl. des griechischen Patriarchats cod. 83[2]) vorliegen, häufen sich die Übertragungsschwierigkeiten. Mehrfach finden sich über Textsilben keine Neumen gesetzt, weil offenbar auf ihnen die Tonhöhe nicht wechselt. Wir nähern uns der Periode der ekphonetischen Tonschrift.

In Ms. Chartres übernimmt der Horizontalstrich des oligon ganz die Rolle des ison. Im übrigen begegnet eine ganze Reihe charakteristischer Ligaturen, deren Lösung Riemann an Hand der einfachen Zeichen versucht hat. Er erklärt:

(Verbindung von bareia und oxeia) als eine fallende und eine steigende Sekunde[3].
(oxeia, bareia) als eine steigende und eine fallende Sekunde.
(oxeia, oxeia, oxeia) als drei steigende Sekunden.
(oxeia, oxeia, apostrophos) als zwei steigende und eine fallende Sekunde.
(elaphron, oxeia) als fallende Terz und steigende Sekunde.
(elaphron, apostrophos) als fallende Terz und fallende Sekunde.

---

1 A. a. O., S. 59 ff.
2 Vgl. Wagner's »Neumenkunde«, 2. Auflage, S. 44 f.
3 Diese Deutung steht im gewissen Gegensatz zu der des dritten und vierten Zeichens und widerstreitet auch ebenso wie die des folgenden Zeichens der Auffassung Thibaut's. Vgl. dessen Tabelle.

Berlin, Kgl. Bibl. cod. graec. fol. 49 fol. 68r.

(Zu S. 80.)

Ein Faksimile aus Ms. Chartres findet sich bei Gastoué; eine Übertragung versuchte H. Riemann[1]. Zwei Seiten aus Kodex Jerusalem 83 legte Peter Wagner mit einem Übertragungsversuch vor.

Im Kodex Athos, von dem Riemann einige Seiten reproduziert, fehlt das Zeichen des ison ganz. Von den Ligaturen des Ms. Chartres kommt nur die Verbindung von bareia und oxeia ✓ = Sekunde abwärts, Sekunde aufwärts vor. Die einfachen Zeichen oxeia, petasthe, apostrophos, dyo syndesmoi, dyo kentemata, elaphron, chamile scheinen aber, wie die Übertragungen Riemann's[2] vermuten lassen, schon jetzt die Intervallbedeutung zu besitzen, welche ihnen in der Lehre der Papadiken zuerteilt wird. Bis um das Jahr 1000 läßt sich demnach die byzantinische Notation als Intervallschrift zurückverfolgen. Wie bedeutend die Verwandtschaft dieser älteren Phasen der byzantinischen Notation mit der ekphonetischen Tonschrift ist, das wird durch eine Tabelle Thibaut's[3] hübsch veranschaulicht (siehe S. 82).

Im großen und ganzen dürfen wir uns nicht verhehlen, daß die älteren byzantinischen Notationen für uns noch einen schwankenden Boden bedeuten, während die jüngere Phase der Entwickelung seit der Zeit des Johannes Kukuzeles dank den Forschungen von Fleischer und Riemann uns den größten Teil ihrer Geheimnisse enthüllt hat. Bis ins 18. Jahrhundert hinein bewahrten die byzantinischen Tonzeichen ihre alte Bedeutung. Das Verständnis für dieselben verfiel allerdings mehr und mehr und war schließlich nur noch bei wenigen Chorleitern anzutreffen. Gelang es doch Villoteau, dem Verfasser der »Description de l'Egypte«[4], erst nach vielen Mühen, eines Sängers habhaft zu werden, der ihn in die Notation des neugriechischen Gesanges einführen konnte. Vor allem vermochte ihn niemand mehr über die Bedeutung der großen Hypostasen aufzuklären. Auf ihre Abschaffung zielten in erster Linie die Reformbestrebungen Gregor's von Kreta († 1816), die von seinen Schülern Chrysanthos von Madytos, Gregor und Churmusios auf Grund des Beschlusses des Konzils von Konstantinopel 1818 durchgeführt wurden. Klaren Aufschluß über die Reform erhalten wir von Chrysanthos in seiner 1821 erschienenen »Εισαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς

[1] A. a. O., S. 74 ff.
[2] A. a. O., S. 81 ff.
[3] »Origine byzantine«, S. 34.
[4] Vgl. den 14. Band dieses Werkes (1808). Neuausgabe von C. L. F. Panckoucke, 1826.

ekphonetische Tonschrift		**konstantinopolitanische Tonschrift**	**hagiopolitische Tonschrift**	
oxeia	/	/	oxeia	/
oxeia	//	//	diple	//
bareia	\	\	bareia	⌊
bareia	\\	\\		
kremaste apeso	✓	∟	ison	∟
kremaste apexo	^	—	oligon	—
syrmatike	∿	∼	syrma oder lygisma	⌐—
kathiste	∽	∽	zeron klasma	↜
paraklitike	∼2	∼2	parakletike	∼2
synemba	◡	◡	petasthe	◡
apostrophos	͵	͵	apostrophos	͵
apostrophoi	͵͵	͵͵	apostrophoi	͵͵
kentemata	‚‚ ‚‚‚	‚‚ :	kentemata	‚‚
		‘	kentema	‘
hypokrisis	ʒ ʒ	ʅ ʅ	hyporrhoe	ʃ
teleia	+	+	apoderma	T
		×	chamile	×
			hypsele	L
		⌒	elaphron	⌒
		∽	kuphisma	∽
		z	synagma	z
		ρ	antikenoma	ρ
		ʼ	klasma	ʼ
		✓	kratema	✓
		ϕ	phthora	ϕ
		∼∼	kylisma	∼∼
			seisma	[illegible]
			piasma	\L

μουσικῆς«[1], sowie in seinem »Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς«[2]. Eine Reihe der alten Zeichen sind beibehalten, ihnen aber in manchen Fällen eine andere Bedeutung gegeben worden. Treffliche Darstellungen dieser Entwickelungsphase der byzantinischen Notation verdanken wir Bourgault-Ducoudray[3] und Rebours[4].

Aus ihren Darlegungen ersehen wir, daß ison ‿, oligon —, petasti (petasthe) ◡, kendimata (kentemata) ıı, kendima (kentema) ı, ipsili (hypsele) /, apostrophos ⁓, iporroï (hyporrhoe) ƒ, elaphron ⌒ und khamili (chamile) ⊥ ihre alte Bedeutung bewahrt haben und wie in alter Zeit in somata und pneumata unterschieden werden. Wie früher ist eine Summation von Zeichen gleicher Richtung möglich, wenn dasjenige des pneuma über Anfang oder Mitte des soma gestellt wird, z. B.:

= = 1 + 4 Stufen = Sexte.
= 4 Stufen = Quinte.
= = 1 + 2 Stufen = Quarte.
= = = 2 Stufen = Terz.

Wie in der Tonschrift des Johannes Kukuzeles dienen Martyrien zur Bezeichnung der Tonhöhe, erschließen gewissermaßen erst die Melodie: Sie finden Anwendung auf die grundlegende diatonische Tonreihe von *d—d*, die mit den Silben pa (πα), bu (βου), ga (γα), di (δι), ke (κε), zo (ζω), ne (νη) in Verbindung gebracht wird, und bestehen im wesentlichen aus den Zahlenzeichen α, β, γ, δ und den Anfangsbuchstaben der genannten Silben. 3 Oktavlagen werden unterschieden:

tiefe Oktave:	q π	λ β	ϡ Γ	ꭍ Δ	q κ	ζ ϡ	ν ꭍ
mittlere Oktave:	π q	β λ	Γ ϡ	Δ ꭍ	Κ q̈	ζ' λ	ν' ϡ
hohe Oktave:	π' q	β' λ	Γ' ϡ	Δ' ꭍ	κ' q̈	ζ'' λ	ν'' ϡ

Diese Martyrien gelten für den einzelnen Ton.

[1] Konstantinopel (Paris).
[2] Triest 1832.
[3] »Études sur la musique ecclésiastique grecque«, Paris 1877.
[4] »Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'église grecque.« Paris, Alphonse Picard et Fils, 1906.

Für die Charakterisierung der ganzen Tonarten, welche in 4 kyrioi (authentische), 4 plagioi (plagale) und einen legetos (λέγετος) zerfallen, gewinnen die Martyrien ein etwas verändertes Aussehen. Zu beachten ist, daß jetzt die kyrioi auf *a* (1), *h* (2), *f* (3), *g* (4) einsetzen und die entsprechenden plagioi eine Quinte tiefer auf *d* (5), *e* (6), *h* (7), *c* (8) ihren Platz haben; zu beachten weiter, daß es sich bei diesen Leitern nicht nur um diatonische Reihen, sondern um Mischungen des Diatonischen mit dem Chromatischen und mit dem Enharmonischen handelt, und daß die Tonarten je nach ihrer Beziehung auf hirmologische, stichirarische oder papadikische Gesänge abweichenden Bau aufweisen. Hirmologische Gesänge haben ein bis zwei Noten, stichirarische mehrere Noten auf einer Silbe; bei papadikischen erhebt sich über einer Silbe eine ganze Melodie. Nur ein paar Haupttypen der Tonarten seien herausgegriffen, ohne auf die schwierigen Mensurverhältnisse einzugehen[1]. Die Hauptstützpunkte der Melodik seien unterstrichen, die finalis durch 2 Striche herausgehoben:

I $\underline{\underline{d}}\ e\ f\ \underline{g}\ a\ h\ c'\ d'\ c'\ b\ a\ g\ f\ e\ d$ (hirmologisch)

II $c\ des\ e\ f\ \underline{\underline{g}}\ as\ h\ c'\ (d'\ es'\ fis'\ g')$ (hirmologisch)

III $c\ d\ e\ \underline{\underline{f}}\ g\ \underline{a}\ b\ c'\ \underline{d'}$

IV $\underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{e}}\ f\ \underline{g}\ a\ h\ c'\ d'$ (stichirarisch)

V $d\ e\ f\ \underline{g}\ \underline{\underline{a}}\ h\ \underline{c}\ d$ (hirmologisch; stichirarisch finalis $\pi\alpha = d$, Dominanten $g\ a$)

VI $\underline{\underline{d}}\ es\ fis\ \underline{g}\ a\ b\ cis'\ d'$ (hirmologisch)
$d\ es\ fis\ g\ a\ h\ c'\ d'$

VII $\underline{\underline{h}}\ c\ d\ e\ \underline{\underline{f}}\ \underline{g}\ a\ b$ (stichirarisch)

VIII $\underline{\underline{c}}\ d\ \underline{e}\ f\ \underline{g}\ a\ h\ c'$ (hirmologisch, stichirarisch, papadikisch)
$c\ d\ e\ \underline{\underline{f}}\ \underline{g}\ a\ \underline{h}\ c'$ (hirmologisch, stichirarisch, papadikisch)

Legetos $d\ \underline{\underline{e}}\ f\ \underline{g}\ a\ h\ c'\ d'$

Die Martyrien für die Tonarten sind diese:

---

[1] Es sei auf die zitierten Werke von Bourgault-Ducoudray und Rebours verwiesen. Das Werk von Hatherly, »A treatise on Byzantine Music«, behandelt allgemein die Skalenlehre mit besonderer Berücksichtigung des Orients.

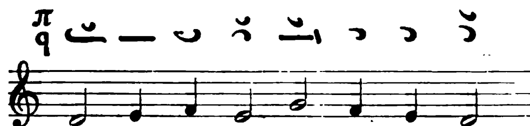
1. ϥ κε oder πα (*a*)
2. Δι oder βου (*h*)
3. Γα (*f*)
4. Δι oder πα (*g*)
5. π ϥ πα oder κε (*d*)
6. π πα oder βου (*e*)
7. Ζω oder Γα (*h*)
8. π νη oder Γα (*c*)

Legetos. λ Γtos Βου

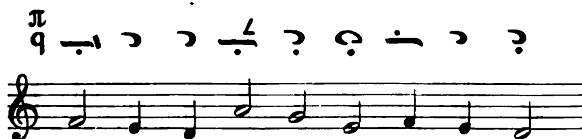
Die Zahlenzeichen in den Martyrien entsprechen der bekannten Zählung:

d e f g a h c d = 1 2 3 4 1 2 3 4 = α β γ δ α β γ δ.
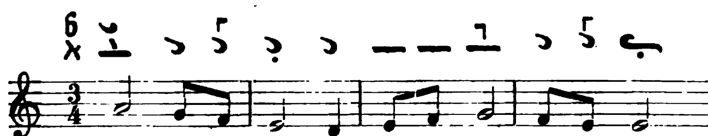
Für die Festlegung des Rhythmus bedeutsam sind die Gewichtszeichen. Sie verändern den sonst jedem Zeichen zukommenden Wert einer Zeiteinheit. So gibt das klasma ◡ dem darunterstehenden Intervallzeichen den doppelten Zeitwert, z. B.:
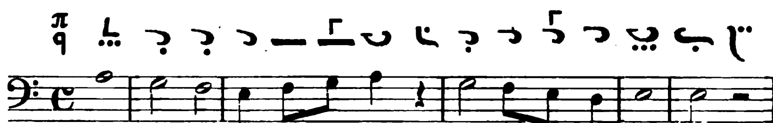


Die gleiche Wertvergrößerung bewirkt auch ein Punkt (apli) unter dem Zeichen:
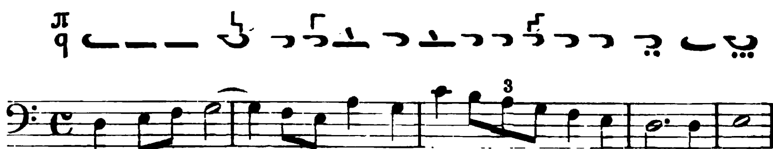


Eine Reduktion des Wertes auf die Hälfte bewirkt ein beigefügtes gorgon Γ; zugleich nimmt es aber auch der vorangehenden Note den halben Wert. Eine Wertverdoppelung zieht die Beifügung eines argon ˥ nach sich, das zugleich den beiden vorangehenden Zeichen die Hälfte ihres Wertes entzieht. Beispiel:
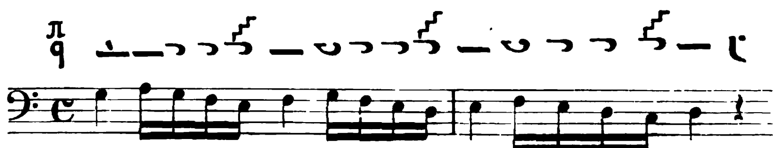


Die dipli, zwei Punkte unter dem Zeichen, fügt der Note zwei Zeitwerte hinzu, die tripli (3 Punkte ...) deren drei, die tetrapli (4 Punkte ....) deren vier. In ähnlicher Weise wirken auch die Punkte auf den Wert der Pause, der siope ⸢, die so viele Zeitwerte mißt, als sie Punkte aufweist. Bruchteile der Pause werden mit Hilfe von gorgon, apli, dipli usw. hergestellt. Beispiel:



Das diargon ⸢ entzieht den vorangehenden beiden Intervallzeichen die Hälfte ihres Zeitwertes und vergrößert den der zugehörigen Note um zwei Werte. Das triargon ⸢ läßt gar seine Note um drei Werte anwachsen. Das digorgon ⸢ schließt die Note, über der es sich findet, mit den beiden vorangehenden zu einer Triole im Werte einer Taktzeit zusammen. Beispiel:
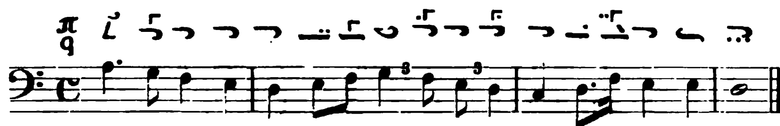


Beim trigorgon ⸢ entstehen Quartolen:



Klasma mit folgendem gorgon verlängert eine Note um die Hälfte ihres Grundwertes; gorgon mit apli bewirkt, daß, je nachdem der Punkt vor oder hinter dem gorgon steht, die vorangehende oder zugehörige Note $^2/_3$ und die andere $^1/_3$ Zeitwert beträgt. Bei der Folge von gorgon und dipli bilden sich in entsprechender Weise die Wertgruppen $^3/_4$ $^1/_4$ beziehungsweise $^1/_4$ $^3/_4$.

Tritt dipli zum digorgon, so entstehen Achtelgruppen, beim trigorgon Sechzehntelgruppen. Beispiel:



Für die tempi (χρόνοι) werden besondere Bezeichnungen aufgestellt:

andantino	allegretto
andante	presto
largo	

Hinzu kommen noch eine Fülle von Vortragsnuancen. Oligon unter ison verlangt eine Tonverstärkung, klasma über apostrophos ein Portament, die bareia eine Akzentuierung der folgenden Note, das homalon eine Kräuselung der Stimme, das antikenoma einen leichten Vortrag, das psephiston ein sforzato, das heteron eine Bindung, das endophonon den Vortrag mit geschlossenem Munde.

Bemerkenswert sind weiter eine Reihe Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen[1] und die den Tonartenwechsel regulierenden Phthoren:

Erhöhung um 1/4-Ton	Erniedrigung um 1/4-Ton
Erhöhung um 1/3-Ton	Erniedrigung um 1/3-Ton
Erhöhung um 1/2-Ton	Erniedrigung um 1/2-Ton
Erhöhung um 2/3-Ton	Erniedrigung um 2/3-Ton
Erhöhung um 3/4-Ton	Erniedrigung um 3/4-Ton

[1] Die Aufstellung bei Rebours, S. 56 f., enthält offenbare Fehler. Ich folge der Darstellung von Chrysanthos im »Θεωρητικόν μέγα τῆς μουσικῆς«, S. 100 ff.

Phthoren des diatonischen Geschlechts.

♀	für *c*		für *g*
	für *d*		für *a*
	für *e*		für *h*
	für *f*		für *c'*

Phthoren des chromatischen Geschlechts.

für *c e g h d' fis' a' cis''* (♭-Halbton darüber)

für *d f a c' e' g' h'* (Ganzton darüber)

Phthoren des halbchromatischen Geschlechts.

für *c e g h* } aufsteigend, absteigend umgekehrt.
für *d' f' a' c''*

Phthoren des enharmonischen Geschlechts.

für *(e)*, *f* und *h*

für *a* (verlangt ♭ = $^5/_{12}$)

für *f* (verlangt *eis* = $^5/_{12}$)

für *a*

Nur aus der vollkommenen Kenntnis der Tonarten heraus ist der richtige Gebrauch der Phthoren zu verstehen. Hier möge ein Beispiel von **Rebours** die Anwendung veranschaulichen:

Enharm

Η ζω η η η η ε εν τα α
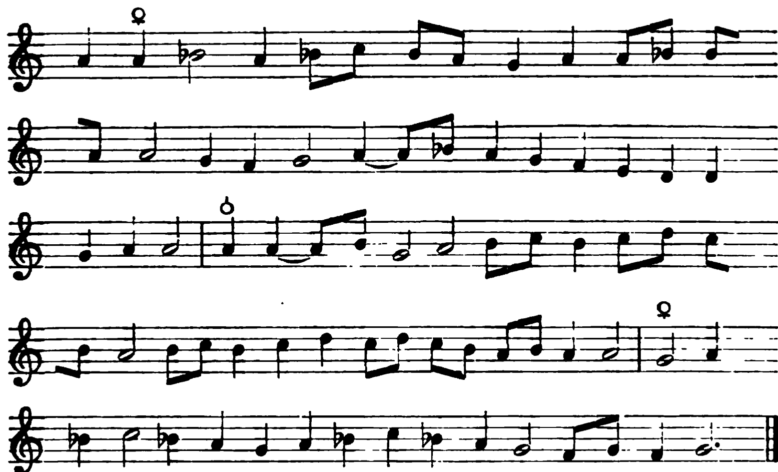
α φω ω ω χα τε ε τε ε ε ε θης χρι

Diat...

στε ε ε χαι Αγ γε λων στρα τι ι αι αι

αι ε ε ξε πλη γ̦τ το ο ον το συγ χα

α τα βα α σιν δο ξα ζου ου σαι τη γ̦ν σγ̦ν



Die neugriechische Notation bildet aber nur einen Ausläufer der byzantinischen Tonschrift. Ein anderer, die Notierungen des altrussischen Kirchengesanges, sei noch mit einigen Sätzen berührt. Eine reiche Literatur von Undolsky[1], Stassow[2], Rasumowski[3], Rjashski[4], Metallow[5], Smolenski[6], Wosnes-

---

[1] »Notizen und Materialien zur Geschichte des russischen Kirchengesangs« in den »Arbeiten der russischen archäologischen Gesellschaft« für 1846.

[2] »Was ist der allerschönste demestische Gesang« (Nachrichten der Kaiserlichen archäologischen Gesellschaft, 1863, Bd. V).

[3] »Über die linienlosen Handschriften des sematischen Kirchengesanges« (Bücher der Gesellschaft von Liebhabern geistlicher Bildung, 1863). — »Der Kirchengesang in Rußland«, Moskau 1867. — »Der russische Kirchengesang« (Arbeiten des 1. archäologischen Kongresses zu Moskau, 1869). — »Der gottesdienstliche Gesang der rechtgläubigen griechisch-russischen Kirche«. I. Theorie und Praxis. Moskau 1886.

[4] »Über den Ursprung des russischen Kirchengesanges« (Rechtgläubige Revue, 1866).

[5] »Abriß der Geschichte des rechtgläubigen Kirchengesanges in Rußland«, 3. Aufl., Moskau 1900. — »Alphabet des Krjuki-Gesanges«, Moskau 1899. — »Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche«, Moskau 1906.

[6] »Kurze Beschreibung eines alten Hirmologion«, Kasan 1887. — »Alpha-

senski[1] und anderen, die zur Neumenforschung bemerkenswertes Material beitragen, liegt leider nur in russischer Sprache vor. Einen dankenswerten Überblick über die Ergebnisse der Untersuchungen legte Oskar von Riesemann[2] in seinem Buche »Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges« vor. Ihm folgt die vorliegende Darstellung.

Nach der Chronik des Joakim ist der Kirchengesang durch den Metropoliten Michael, einen Bulgaren von Geburt und slawischen Sänger von Byzanz, in Rußland eingeführt worden. Das »Stufenbuch«, eine Quelle des 16. Jahrhunderts, welche für das Mittelalter nicht als vollgültiges Dokument angesehen wird, führt dagegen unter dem Jahre 1053 den russischen Kirchengesang auf das Wirken dreier aus Konstantinopel gesandter griechischer Sänger zurück. Byzanz steht nach beiden Berichten als Ausgangspunkt fest.

Von den drei Arten des altrussischen Kirchengesangs, dem regelrechten oktoechos, als dessen wesentlichster Teil der »Snamennij Rospjew« gilt, dem Kondakarien-Gesange und dem demestischen Gesange, findet nur auf die Kondakarien (kurzen Hymnen) eine Tonschrift Anwendung, die unter byzantinischem Einflusse steht. Ihr Ursprung scheint auf die Klöster des Berges Athos zurückzuführen. Das älteste Denkmal, der Ustaw der Moskauer Synodal-Typographie, kommt aus dem 11. Jahrhundert. Sowohl die Hypostasen mit dem ison als auch die einzelnen Intervallzeichen der Byzantiner, wie apostrophos, kentema, dyo kentemata, sind hier anzutreffen. Schon im 13. Jahrhundert machte sich aber der Verfall der Kondakarien-Notation bemerkbar[3].

Im 14. Jahrhundert gewann die Krjuki-Notation, deren Anfänge bis ins 11. Jahrhundert zu demselben Ustaw der Moskauer Synodal-Typographie zurückgehen, die Oberhand. Sie hat kaum etwas

---

bet des Alexander Mesenez«, Kasan 1888. — »Über die altrussischen Gesangshandschriften in der Moskauer Synodal-Schule« (Russische Musikzeitung, 1899, Nr. 3—5, 11—14). — »Über die altrussischen Gesangsnotationen« (Denkmäler alter Literatur und Kunst, Band CXLV), 1901.

1 »Über den Kirchengesang der rechtgläubigen griechisch-russischen Kirche. Der große und kleine Snamennij Rospjew«, 2. Aufl., Riga 1890. — »Über den Gesang in den rechtgläubigen Kirchen des griechischen Orients von der ältesten bis zur neusten Zeit«, Kostroma 1895.

2 Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909 (Beihefte der IMG., Zweite Folge, Heft VIII). — Die deutschen Titel der angeführten russischen Werke sind dem Buche Riesemann's entnommen.

3 Die erhaltenen Denkmäler werden aufgeführt von O. v. Riesemann, a. a. O., S. 23 und 29. Ein Faksimile siehe bei Thibaut, »Origine byzantine«, Tafel 8.

Wesentliches mit der byzantinischen Tonschrift gemein. Ihren Zeichen fehlt die Genauigkeit der Tonhöhen-Bestimmung.

Bieten die überkommenen Denkmäler bis zum 14. Jahrhundert noch Rätsel über Rätsel, so beginnt mit dem 15. die Zeit der Abklärung. Die Zahl der Zeichen, welche abgesehen von den für die typischen Melodieformeln eingeführten Thetas bisher 86 betrug, schmolz nahezu auf die Hälfte zusammen. Mannigfache Versuche setzen ein, durch Hinzufügung von Buchstaben des slavonischen Alphabets für die bisher unbestimmten Zeichen feste tonliche Bedeutung zu gewinnen. Aber erst die Zinnober-Buchstaben des Nowgoroder Meistersängers Schaidurow im 16. Jahrhundert vermochten sich allgemeine Bedeutung zu erringen. Sie hielten sogar stand, als nach der 1668 auf Befehl des Zaren Alexei Michailowitsch unter dem Vorsitze des Swenigoroder Mönches Alexander Mesenez vorgenommenen Revision der kirchlichen Gesangbücher ihre Drucklegung erwogen wurde und Mesenez ein einfacheres Mittel als die Buchstaben des Schaidurow, seine Tusche-Merkzeichen, zur tonlichen Fixierung der alten Noten vorschlug[1]. Obwohl 1678 alle Typen zum Drucke bereit lagen, unterblieb derselbe aus irgendwelchen Gründen. Eine nicht unwesentliche Rolle dürfte hierbei die Reform der russischen Kirchenbücher durch den Patriarchen Nikon und seinen Nachfolger Joasaph gespielt haben, welche ein Schisma herbeiführte. Die orthodoxe Partei bewahrte mit den alten Büchern auch die traditionelle Krjuki-Notation, während die fortschrittliche die Reform auch auf die Tonschrift ausdehnte und das Fünfliniensystem mit der Quadratnotenschrift annahm, die ein ganz eigenes Gepräge bekam. Schnell gewann diese Linien-Tonschrift über die Krjuki-Notation den Sieg[2]. Die gegen Ende des 17. Jahrhunderts besonders begehrten Handschriften kirchlicher Gesangbücher, in denen sowohl die alte Krjuki-Notation mit den Buchstaben des Schaidurow und den Merkzeichen des Mesenez als auch die Linien-Notenschrift zur Anwendung gelangten, die sogenannten »Dwosnamenniki«, bieten uns ein treffliches Mittel zur Erkenntnis der alten Krjuki-Zeichen. Als ältestes russisches Werk über die abendländische Notenschrift in ihrer Beziehung zum altrussischen Kirchengesange und der krjuki-Notation gilt der »Schlüssel« des Mönches Tichon zu Makariew[3].

---

[1] Seine Lehre legte er in einem »Alphabet« nieder.

[2] Volle Anerkennung soll ihr nach Y. v. Arnold erst unter Peter dem Großen zuteil geworden sein.

[3] Vgl. Yourij von Arnold, »Die Tonkunst in Rußland bis zur Einführung des abendländischen Musik- und Notensystems« (Leipzig 1867), S. 59. Aus

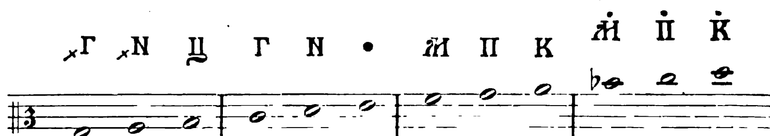
Das Tonsystem des altrussischen Kirchengesangs zerfiel in vier Trichorde gleicher Beschaffenheit, die sich auch in ein System ineinandergehängter Tetrachorde gleichen Aufbaus, vor allem aber in das Hexachordsystem Guido's einordnen lassen:

g a h | *c' d' e'* | *f' g' a'* | *b' c'' d''* |

hex. durum — hex. naturale — hex. molle.

Das erste Trichord gilt als das einfache, das zweite als das dunkele, das dritte als das helle, das vierte als das dreifach helle Tongebiet. Auf diese Trichorde beziehen sich nun die aufgestellten Tonzeichen. Diese zerfallen in die einfachen des paraklyt, des krjuk, der stopiza, der palka, der statja, der sloshitja, der sapjataja, der tschaschka, des krysh und des rog, sowie in eine Reihe anderer, die aus Zusammensetzung und Umbildung entstanden sind. Von diesen Zeichen sind die einen nur in einem, andere in mehreren, verschiedene in allen Tongebieten anzutreffen. Jedes Tongebiet mit Ausnahme des einfachen wurde durch ein besonderes Beizeichen charakterisiert. Krjuk, statja, strjela, podtschaschije erhielten z. B., wie aus der Tabelle zu ersehen ist, im dunklen Gebiet einen quadratartigen Strich, im hellen deren zwei und im dreifach hellen deren drei. Damit war die Bedeutung jedes Zeichens auf drei Tonstufen eingeschränkt.

Um eine genaue tonliche Fixierung zu erlangen, fügte Schaidurow die Anfangsbuchstaben slavonischer, auf die Tonlage zielender Wörter hinzu. Deutlich erkennbar nahm Schaidurow von dem hexachordum naturale *c'* — *a'* Ausgang und gewann durch Modifizierung der drei unteren Buchstaben die Bezeichnungen der Töne des tiefen Trichords *g* — *h*, durch Modifizierung der drei oberen die Buchstaben des Trichords *b'* — *d''*:



Aber auch den Vortrag suchte Schaidurow durch einzelne Zeichen zu präzisieren. So gebrauchte er *ƀ*, den Anfangsbuchstaben des slavonischen Wortes borso (= flink), zur Bezeichnung des beschleunigten Tempos, — für τ, den Anfangsbuchstaben von

dem Jahre 1677 führt er auch die »Grammatik des Musikgesanges« von Nicolaij Diletzkij an.

ticho (= langsam), zur Bezeichnung der Verlangsamung und *y* von udarka (= Schlager) zur Bezeichnung scharfer Akzentuierung, von anderen Zeichen zu schweigen.

Bot die rote Darstellung der Schaidurow'schen Zinnober-Buchstaben einige Schwierigkeit, so erwuchs in den schwarzen Merkzeichen des M e s e n e z ein bequemes Mittel der tonlichen Fixierung. Diese Merkzeichen bestanden teils in einer kurzen Linienverstärkung, teils in einem feinen Aufstrich. Veranschaulichen wir uns die Anwendung an dem krjuk und an der statja:



Indem beide, Schaidurow's Zinnober-Buchstaben und Mesenez' Tusche-Merkzeichen, nebeneinander bestehen blieben, konnte man an Hand des einen Zusatzzeichens leicht die Richtigkeit des anderen nachprüfen.

Von den Zeichen der krjuki-Notation sind einige einstufig, bezeichnen nur einen Ton, andere zwei-, drei- und vierstufig. Zur Kategorie der ersteren gehören: der krjuk, der auf akzentuierter Silbe Platz findet, der paraklyt, mit dem ein Gesangsstück beginnt, die stopiza, welche auf nicht-akzentuierter Silbe steht, die sapjataja und palka, welche schwach akzentuierten Silben zukommen, und die statja und einfache strjelá, welche als ganze Noten einen Ruhepunkt der Melodik bezeichnen. Zwei stufenmäßig aufsteigende Töne verkörpern die skameiza und die dunkle strjelá, zwei stufenmäßig absteigende die sloshitja und die tschaschka. Sollen die Töne sprungweise aneinandergereiht werden, so tritt das Zeichen des Bruchs *ꝏ* hinzu. Auch einstufige Zeichen können durch Hinzufügung eines kleinen, nach oben geöffneten Halbkreises zu zweistufigen werden und in entsprechender Weise die zweistufigen zu dreistufigen usw. Steht dieser Halbkreis unter der Mitte des Zeichens (podtschaschije), so wird dem durch das Zeichen bestimmten Tone im gleichen Werte noch der nächst tiefere hinzugefügt; steht er unter dem Ende (podwertka), so teilen sich beide absteigenden Töne in den rhythmischen Wert des Hauptzeichens.

Tongebiet	einfach	dunkel	hell	dreifach hell
krjuk	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
paraklyt		[illegible]	[illegible]	
stopiza		[illegible]	[illegible]	
palka		[illegible] oder [illegible]	[illegible] oder [illegible]	
statja	[illegible]	[illegible]	[illegible]	
sloshitja		[illegible] = [illegible]		
sapjataja		[illegible]		
tschaschka		[illegible] = [illegible]		
krysh	[illegible]			
rog	[illegible]			
theta	[illegible]			
dwa w tschelnu		[illegible] = [illegible]		
strjelá	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
podtschaschije	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
smijza	[illegible]			
skameiza		[illegible]	[illegible]	[illegible]
shloshitja + sapjataja			[illegible] = [illegible]	
metschik		[illegible] = [illegible]		
dèrbiza			[illegible] = [illegible]	
truba			[illegible] = [illegible]	

Tongebiet	einfach	dunkel	hell	dreifach hell
duda			=	
pauk			= 1. modus	
chamila		= mod. 1 u. 5		
kulisma			= z. B. im 4 mod.	

Auch ein Punkt (Auge) hinter stopiza und statja vermag diese zu zweitönigen Zeichen mit folgendem Tone in der tieferen Sekunde umzuwandeln. Dreistufig sind die helle und dreifach helle strjela, welche drei stufenmäßig aufwärtsschreitende Töne verkörpern, das dwa w tschelnu, welche die Bewegung des Wogens nachahmt (z. B. *c' h c'*), die Verbindung von sloshitja und sapjataja, welcher drei stufenmäßig abwärtsschreitende Töne entsprechen, und andere mehr. Von vierstufigen Zeichen seien schließlich die smijza in Verbindung mit der statja und der metschik aufgeführt und an die zusammengesetzten Figuren der derbiza, truba, duda erinnert. Die chamila, der pauk und das kulisma leiten zu den thetas über, die ganze melodische Formeln vertreten. Ihre Auflösung ist uns aus alten Handschriften bekannt[1].

Noch einige Bemerkungen seien dem Rhythmus gewidmet. Ein Punkt verlängert den rhythmischen Grundwert eines einfachen Zeichens um die Hälfte, ein Kreuz † auf das Doppelte, ein kurzer feiner Vertikalstrich verkürzt ihn auf die Hälfte. Bei mehrstufigen Zeichen bezieht sich die Wirkung dieser Zusatzzeichen auf die letzte Note.

Damit ist die krjuki-Notation in ihren wesentlichen Zügen gezeichnet. Zu Übertragungen wird man aber des Studiums der Spezialwerke russischer Forscher nicht entraten können.

[1] Eine reiche Zahl von solchen Auflösungen bietet nach O. v. Riesemann das »Buch kokisy«.

Verwandtes Zeichenmaterial mit der krjuki-Notation benutzt, wenn auch unter anderer Bedeutung, die demestische Notation, die im 16. Jahrhundert aufblühte. Sie diente nach Stassow vielleicht zur Fixierung jener mehr freien Improvisationen der δομεστικοί, der Vorsänger, oder stellte, wie Rasumowski will, möglicherweise ursprünglich die geistliche Hausmusik dar. Letzterer hat die Bedeutung ihrer Schriftzeichen völlig klargestellt. Bemerkenswert ist, daß auch zu ihnen die Schaidurow'schen Buchstaben und die Mesenez-Merkzeichen hinzutreten. Im Gegensatze zu der krjuki-Notation heben sich aber hier die Schaidurow-Buchstaben schwarz von den roten demestischen Zeichen ab.

Dem 16. Jahrhundert entsprangen noch einige andere mit der krjuki-Notation verwandte Tonschriftenversuche, wie die Putj-Notation oder die Kasan'sche Zeichenschrift, die aber beide keine bleibende Bedeutung errangen. Ebensowenig war der aus der Wende des 17. Jahrhunderts stammenden »roten Notation« ein längeres Leben beschieden. Kräftig setzte sich aber seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts im Gefolge der Mehrstimmigkeit die Kiewer Liniennotation durch, deren charakteristisches Formenmaterial im Anschluß an die römische Choralnotenschrift besprochen werden soll.

Faksimilien der russischen Neumationen finden sich in der angegebenen Spezialliteratur. Leicht zugänglich sind die bei Lwoff[1], Youssoupoff[2], Thibaut[3] und O. von Riesemann[4] vorliegenden Reproduktionen. Besondere Bedeutung ist dem von Gennadij Karpoff nach der Handschrift des Bauern Iwan Awerranowitsch Fortoff unter Leitung von D. W. Rasumowskij herausgegebenen »Kreis kirchlicher Lieder in alter Notation«[5], einem Werke, das in 6 Teilen 1884 in St. Petersburg für die »Kaiserliche Gesellschaft der Liebhaber alter Schriftkunde« erschien, beizumessen.

---

1 Alexis v. Lwoff, »Über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges« (St. Petersburg 1859).

2 »Histoire de la Musique en Russie« (Paris 1862).

3 »Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Église Latine« (Paris, Picard et Fils, 1907), Tafel 8—10.

4 »Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909).

5 Krjuki-Notation mit den Schaidurow'schen Zinnober-Buchstaben und den schwarzen Mesenez'schen Merkzeichen. Ich benutzte das Exemplar der Bibl. Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).

2. Kapitel.

Die lateinischen Neumen.

Lernten wir in den byzantinischen Neumen seit der Wende des ersten Jahrtausends eine Intervalltonschrift kennen, so scheinen die lateinischen Neumen, soweit wir sie wenigstens theoretisch zurückverfolgen können, der Intervallbedeutung entbehrt zu haben. Die Kunde von christlichen Gesangbüchern geht bis ins 8. Jahrhundert zurück. Die ersten vagen Nachrichten über lateinische Neumen kommen uns von Aurelianus Reomensis aus dem 9. Jahrhundert, und schon bei Oddo von Clugny[1] und Hucbald[2] setzen die Klagen über die diesen Zeichen mangelnde tonliche Bedeutung ein. Sie lassen sich über Guido[3], Cotto[4] bis hin zu Johannes de Muris[5] verfolgen, dessen Zeit aber bereits über Mittel verfügte, den Schwächen der Neumation zu begegnen. Mit den Klagen über die Unzulänglichkeit dieser Tonschrift hielt der Verfall ihrer Kenntnis gleichen Schritt. Das 15. Jahrhundert steht den linienlosen Neumen bereits hilflos gegenüber. Aber die Renaissance rief schließlich auch das Interesse an dieser altkirchlichen Tonschrift wieder wach. Zwar zweifelte man anfangs, je wieder den Schlüssel zu ihrer Lösung zu finden[6], doch unentwegt bemühten sich namentlich seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts Männer wie Jussow[7], Johann Ludwig Walther[8], Padre Martini[9], Gerbert[10], Francisco Fabian y Tuero[11], Don Francisco Antonio Lorenzana[12], Baini[13], Kiese-

[1] G. S. I, 251a.
[2] G. S. I, 117.
[3] G. S. II, 25 und 34 ff.
[4] G. S. II, 259a: Nam cum in neumis nulla sit certitudo usw.
[5] G. S. III, 202b.
[6] Michael Praetorius, »Syntagma musicum« I, 12 f.
[7] »De cantoribus ecclesiae veteris et novi testamenti« (Helmstadt 1708, S. 43 f.
[8] »Lexicon diplomaticum« (Göttingen 1745—1747) II, pl. 6.
[9] »Storia della Musica« (Bologna 1757) I, 176 ff.
[10] »De cantu et musica sacra« (typis San-Blasianis 1774) II.
[11] »Missa Gothica seu Mozarabica« (Angelopoli 1770) — »Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori archiepiscopi Hispalensis« (Matriti 1775). Vgl. Riaño, »Early Spanish Music« (London 1887), S. 138—143.
[12] Ebenda.
[13] Ein handschriftlicher Entwurf einer »Paleografia musicale« wird in Rom, Bibl. Casanatense O II. 75, bewahrt.

wetter[1], Fétis[2], Coussemaker[3], Danjou[4], Nisard[5], Lambillotte[6], Raillard[7], Schubiger[8], Riemann[9], Schlecht[10], Fleischer[11], Dechevrens[12], Houdard[13], Peter Wagner[14] und andere, den Sinn der Neumen zu erfassen. Die bedeutsamste Förderung erwuchs der Neumenforschung durch die Arbeit der Benediktiner von Solesmes: Dom Guéranger, Dom Jausions, Dom Pothier und Dom Mocquereau treten uns hier als die führenden Männer entgegen. Ihnen verdanken wir nach der vorbereitenden Studie Dom Pothier's »Les mélodies grégoriennes«[15] jenes durch Dom Mocquereau inaugurierte Fundamentalwerk von riesenhaftem Aufriß, die »Paléographie musicale«[16], welche die hervorragendsten

---

1 »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik« (Leipzig 1834) und »Guido von Arezzo« (Leipzig 1840).

2 »Histoire générale de la musique« IV, 191 ff.

3 »Mémoire sur Hucbald« (Paris 1840) — »Notices sur les collections de la Bibliothèque de Cambrai« (Paris 1843) — »Histoire de l'harmonie au moyen-âge« (Paris 1852), S. 154 ff. — »Scriptorum de musica medii aevi nova series« (Paris 1864), 4 Bände.

4 »Revue de musique religieuse« (Paris 1847).

5 »Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe« in »Revue archéologique« V, 701 ff., VI, 101 ff., 461 ff. und 749 ff., sowie VII, 129 ff. — Kopie des Kodex Montpellier H 159 in Paris Bibl. Nat. f. lat. 881.

6 »Antiphonaire de St. Grégoire« (Paris 1851).

7 »Explication des neumes« (Paris 1852).

8 »Die Sängerschule von St. Gallen« (Einsiedeln 1858).

9 »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (Leipzig 1878).

10 »Geschichte der Kirchenmusik« (Regensburg 1879).

11 »Neumen-Studien.« Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Teil I: Über Ursprung und Entzifferung der Neumen (Leipzig 1895). — Teil II: Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen (Leipzig 1897). — Teil III: »Die spätgriechische Tonschrift« (Berlin 1904).

12 »Études de science musicale«, 3 Bände (Paris 1898—1900) — »Les vraies mélodies grégoriennes«, 3 Bände (Paris 1902).

13 »L'art dit grégorien d'après la notation neumatique« (Paris 1898). — »Le rythme du chant dit grégorien« (Paris 1898).

14 »Neumenkunde« (1. Auflage, Freiburg 1905, 2. Auflage, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912).

15 »Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition« (Tournay 1880).

16 Solesmes 1889, seit 1902 in Tournay. Folgender Inhalt liegt vor:
- I Le codex 339 de la Bibliothèque de St. Gall [X. s.] (1889).
- II/III Le répons-graduel Justus ut palma reproduit en fac-similé d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IXe siècle au XVIIe siècle (1891—1892).
- IV Le manuscrit 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln lettres et signes romaniens [X.—XI. s.] (1894).
- V/VI Antiphonarium Ambrosianum du Musée britannique (XII. s.) cod. add. 34209 (1896, 1900).

Neumendenkmäler faksimiliert vorzulegen beabsichtigt und bereits in 11 starken Folio-Bänden ein Material ans Licht gestellt hat, das für die Bedeutung des gregorianischen Gesanges beredtes Zeugnis ablegt. Die Benediktiner sind die Vertreter der vergleichenden Methode. Ihre jetzt fast allgemein von den Gelehrten geteilte Anschauung ist es, daß linienlose Neumendenkmäler ohne Intervallanordnung durch sich selbst nicht lesbar sind, und daß der Schlüssel zu ihrer Entzifferung nur durch den Vergleich mit späteren, zweifellosen Niederschriften gefunden werden kann. Weitestgehende Untersuchungen, die sie an Hand des Gradual-Responsoriums »Justus ut palma« angestellt haben, haben die Stetigkeit und Treue der Überlieferung des gregorianischen Gesanges dargetan, so daß ihr Weg der Melodien-Erkenntnis gefahrlos beschritten werden kann. Neumendenkmäler, für welche diastematische Niederschriften, das heißt schriftliche Fixierungen unter Beobachtung der Tonhöhenunterschiede wie in den Punktneumen und guidonischen Handschriften auf Linien, oder alphabetische Aufzeichnungen vorliegen, können nahezu restlos gelesen werden. Nicht mit Unrecht ist französischen Neumenforschern seit Lambillotte die Bevorzugung St. Galler Handschriften zum Vorwurf gemacht worden. Scheint es doch auf Grund der allerdings nicht unwidersprochen gebliebenen Nachweise Peter Wagner's, als ob die St. Galler Neumentradition nicht ganz ungetrübt flösse. Ohne Frage fehlt es nicht an italienischen, französischen, englischen und auch anderen deutschen Denkmälern, die die gleiche Bedeutung beanspruchen.

Gegenüber der Mehrzahl der Neumenforscher glaubt Oskar Fleischer an eine ursprüngliche tonliche Bedeutung der Neumen, eine Anschauung, die entwickelungsgeschichtlich durchaus nicht in der Luft schwebt und in der byzantinischen Notation eine gewichtige Stütze erhalten würde, wenn man den Ursprung der lateinischen Neumation aus der byzantinischen für gewiß erachtet. Die Meinung Fleischer's geht dahin, daß man den Neumen, die für die Fixierung der primitiven Melodien der Rezitationsweisen geschaffen waren und hierbei treffliche Dienste leisteten, mehr zumutete, als sie zu halten

VII/VIII Antiphonarium tonale missarum (XI. s.) Cod. H. 159 de la Bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier (1901—1905).
IX Le codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques, antiphonaire camaldule (XII. s.), 2 Bände (1905—1909).
X Antiphonale Missarum Sancti Gregorii (IX.—X. s.) Cod. 239 de la Bibl. de Laon (1909—1912).
Deuxième série I. Antiphonale du B. Hartker (X. s.) No. 390—391 de la Bibl. de St. Gall (1900).

vermochten, und daß diese infolgedessen ihre Ausdrucksfähigkeit einbüßten.

Ähnlich spricht neuerdings Peter Wagner die Vermutung aus, daß »die Neumen auf dem Wege zu den Lateinern der Hauptsache nach wenigstens ihren konkreten Intervallsinn verloren haben«, und »daß neue Funde dazu verleiten könnten, die diastematische, exakt intervallengemäße Zeichnung der Neumen als das Ursprüngliche anzusehen«[1].

Über die Herkunft der Neumen gingen, wie wir bereits bemerkten, die Meinungen stark auseinander. Fétis[2] vermutete anfangs Beziehungen zur altägyptischen Kultur, änderte dann aber seine Anschauung zugunsten germanischen Einflusses, Nisard[3] brachte sie mit den tironischen Noten in Verbindung. Das Verdienst, den Zusammenhang mit den Akzenten richtig erkannt zu haben, gebührt E. de Coussemaker[4]. Hier setzen dann auch die Forschungen der Benediktiner ein[5]. Oskar Fleischer's Verdienst ist es mit, die Neumenforschung auf breite wissenschaftliche Grundlage gestellt zu haben. Die übersichtlichste Darstellung der lateinischen Neumation verdanken wir Peter Wagner. Seine »Neumenkunde«[6] ist bei aller Wissenschaftlichkeit trefflich geeignet, auch den Laien mit den wesentlichen Zügen der Neumation vertraut zu machen.

Die Neumen geben uns Aufschluß über die Zahl der angewandten Töne, ihre Gruppierung und ihren Vortrag, und spiegeln die Stimmbewegung nur in rohen Zügen wider, da ihnen Tonhöhen-Bedeutung fehlt. Mit klaren Worten spricht dies Hucbald in seiner »Musica[7]« aus: »Diese gebräuchlichen Notenzeichen

---

1 »Neumenkunde« (2. Auflage), S. 111 f.

2 »Résumé philosophique de l'Histoire de la musique« in »Biographie universelle«, Ire édition I, 160 ff., und »Histoire« IV, 181 ff.

3 »Études sur les anciennes notations de l'Europe« in »Revue archéologique« V, 713 f.

4 »Histoire de l'harmonie au moyen-âge«, S. 154 ff.

5 In erster Linie Dom Pothier's Arbeit, dann aber auch die trefflichen Einzeluntersuchungen, welche der »Paléographie musicale» angegliedert sind.

6 Die 2. Auflage erschien kürzlich bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

7 G. S. I, 118: Hae autem consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae; quippe cum et tarditatem cantilenae, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni iungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere, admodum censentur proficuae. Quapropter si super, aut circa has per singulos phthongos eaedem litterulae, quas pro notis musicis accipimus, apponantur, perfecte ac sine ullo errore indaginem veritatis liquebit inspicere:

(Neumen) werden keineswegs für nutzlos erachtet. Ja sie werden vielmehr für höchst nützlich gehalten, denn sie vermögen, was den künstlichen Notenzeichen (der griechischen Notation) zu zeigen gänzlich unmöglich ist, die Langsamkeit eines Gesanges und wo sich bei einem Tone ein tremolo findet, wie die Töne sich miteinander verbinden oder wie sie voneinander geschieden werden und wo sie sich in tieferer oder höherer Lage nach Maßgabe gewisser Buchstaben zusammenschließen, darzutun. Wenn wir also über oder um diese Notenzeichen für die einzelnen Töne noch jene kleinen Buchstaben (griechische Notation) setzen, die wir als Musiknoten annehmen, dann wird es möglich sein, die Wahrheit vollkommen und ohne Irrtum zu erforschen, da diese erkennen lassen, um wieviel höher oder tiefer ein jeder Ton angesungen wird, jene aber dem Verstande die angegebenen Verschiedenheiten, ohne welche ein ordentlicher Gesang nicht zustande kommt, klar einprägen.« Auch Johannes Cotto[1] betont, daß mit den gebräuchlichen Neumen die Intervalle nicht unterschieden werden können.

Grundformen der Neumen sind der acutus / und der gravis \, welcher auch die Form _ (virga iacens, producta) annimmt. Ersterer bezeichnet einen relativ höheren, letzterer einen relativ tieferen Ton[2]. Beide stellen einen langen Ton dar gegenüber dem punctum . als Zeichen der Kürze. Aus der Verbindung von acutus und gravis ergibt sich der podatus ✓ als die Verknüpfung eines tieferen und höheren Tones. Sein Gegenbild ist die clivis /\. Drei Töne steigen auf im scandicus ./, bilden eine fallende Reihe im climacus /. und stellen eine Verbindung von tief hoch tief im torculus ✓\, von hoch tief hoch im porrectus /V dar. Aus diesen Neumen entstehen durch Hinzufügung von höheren und tieferen Tönen tonreichere Gruppen. Biegt eine mit höherem Tone abschließende Neume nach unten um, so erhält ihr Name die Zusatzbezeichnung flexus. Auf diese Weise werden z. B. unterschieden scandicus flexus ./\ und ein porrectus flexus /V\. Gliedert sich an eine mit tieferem Tone abschließende Neume ein höherer Ton an, biegt demnach die Melodiebewegung nach oben um, so tritt

cum hac, quanto elatius quantove pressius vox quaeque feratur, insinuent: illae vero supradictas varietates, sine quibus rata non texitur cantilena, menti certius figant.

[1] Vgl. G. S. II, 257[b]: cum in usualibus neumis intervalla discerni non valeant cantusque qui per eas dicuntur stabili memoriae commendari nequeant usw. Siehe auch II, 259[a]: cum in neumis nulla sit certitudo.

[2] Vgl. den Aufsatz von Peter Wagner, »Zur Rhythmik der Neumen«, im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1910, S. 13 ff.

Berlin, Kgl. Bibl. Breviarium Benedictinum (saec. XI ineunt.) fol. 23^v.

die Zusatzbezeichnung resupinus in kraft. Auf diese Weise wird aus einem porrectus flexus ein porrectus flexus resupinus /N/, aus einem climacus ein climacus resupinus /·/ usw. Auch Punkte können zu den einfachen Formen hinzutreten. Je nach ihrer Stellung vor, hinter oder vor und hinter einer Neumenfigur werden sie als praepunctis, subpunctis und compunctis unterschieden. Ihre Zahl wird bestimmt durch die eingeschobenen Silben bi, tri, diatessaris, diapentis usw. Ein podatus subdiatessaris gewinnt z. B. folgendes Aussehen ✓.., eine virga praediapentis ...../, ein podatus subbipunctis ✓:, um nur ein paar Fälle anzuführen. Auf diese Weise lassen sich für die mannigfachsten Kombinationen treffende Bezeichnungen aufstellen. Eine reiche Zahl liegt in der Neumentabelle vor, die Lambillotte aus einem Ottobeurer Kodex des 12. Jahrhunderts veröffentlicht hat[1]. Ein Beispiel aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts möge das Formenmaterial veranschaulichen. (S. Faksimile S. 102.)

In Anlehnung an die Sprachbehandlung werden gern beim Abschluß einer Neumengruppe als Übergang zu einer neuen Silbe unter Voraussetzung des Zusammentreffens zweier oder dreier Konsonanzen, des Vorhandenseins von m, ge, gi, eines Diphthongs oder eines j zwischen zwei Vokalen liqueszente Töne angewendet, das heißt, der Schlußton sinkt zum Zierton herab, verschleift gewissermaßen beide Gruppen. Wie in der Rede des gemeinen Mannes die Form augimentum für augmentum gebraucht wurde, wie der Italiener noch heute z. B. bei in sguardo, um Schwierigkeiten der Aussprache zu entgehen und größeren Wohllaut zu erzielen, ein schnell vorbeigleitendes i einschiebt und in isguardo artikuliert, so auch ähnlich in der Musik. Aus dem podatus ✓ oder ✓ wird der epiphonus ✓, aus der clivis /ƒ der cephalicus /ᵖ, aus dem scandicus der liqueszente scandicus ✓ oder epiphonus praepunctis, aus dem torculus der liqueszente torculus ✓ᵖ, aus dem climacus /. oder /› der ancus oder die sinuosa /ᵖ oder auch die Form /›. In allen aufgeführten Neumen fließt der letzte Ton schnell vorüber, sinkt zur Ziernote herab. Ein kurzes Beispiel sei hierfür aus einem Kodex des 11. Jahrhunderts dargeboten:

---

[1] Vgl. Lambillotte, »Antiphonaire de St. Grégoire«, Anhang S. 9. Siehe auch Fétis, »Histoire générale de la Musique« IV, 204.

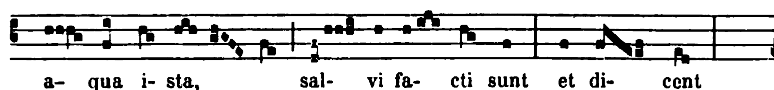
magna consolatio intornientis.
alle luia.
In aspersione fontis hanc
imponant antiphonam.
An Vidi aquam egredientem
de templo a latere dextro aeuia
et omnes ad quos pervenit aqua ista
salui facti sunt et dicent aeuia aeuia.
An In die resurrectionis meae
dicit dominus aeuia congregabo
gentes et colligam regna et effundam su
per vos aquam mundam alle
luia.
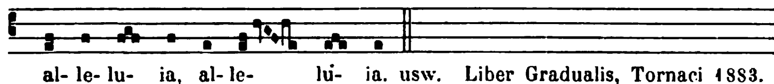
Berlin, Kgl. Bibl. cod. theol. lat. quart. 11 fol. 48r.

Fassung des Solesmer Graduale in römischer Choralnotation:

Vi- di a- quam e- gre- di- en- tem de tem- plo a la-

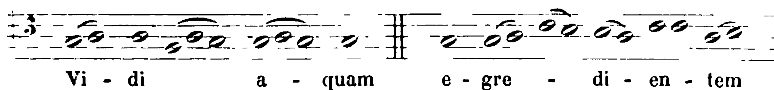
-te- re dex- tro, al-le- lu- ia: et om- nes, ad quos perve-nit

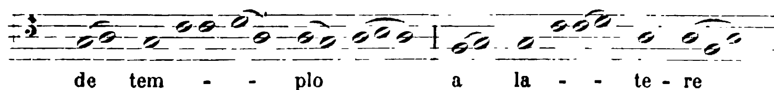


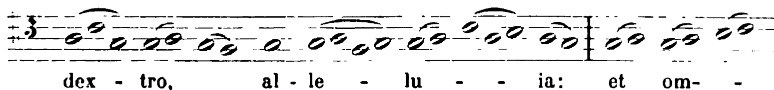


Liber Gradualis, Tornaci 1883.

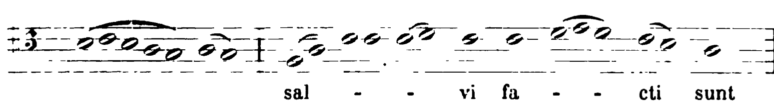
Übertragung:

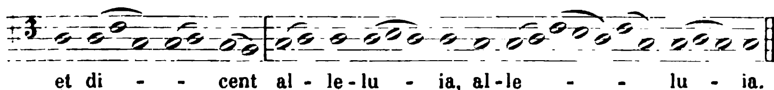












Bei der Übertragung ist zu beachten, daß, wie bereits bemerkt, von übereinandergelagerten Noten der römischen Choralschrift die untere zuerst erklingt, und daß von den schiefliegenden Balken nur Anfang und Ende tonliche Bedeutung haben.

Stehen wir mit diesen Formen bereits auf dem Boden der Hakenneumen, so gehören zu ihnen in erster Linie die apostropha „ die bistropha „ und die tristropha „„. Der ersteren, welche keine selbständige Bedeutung hat, begegneten wir bereits in der zweiten Form des ancus /›. Die bistropha und tristropha erzeugen eine Bebung des Tones durch zwei- oder dreimaliges Berühren desselben. Gern stehen sie auf Tonstufen, die unter sich ein Halbton-Intervall aufweisen, und lassen nicht selten kleine

Schwankungen in der Tonhöhe erkennen. Eine Art Triller bezeichnet das Quilisma — zwei benachbarte Töne erklingen in schnellem Wechsel. Kürzer erscheint der Triller beim pes quassus . Wie die vorhergenannten Formen, so kann auch das quilisma die verschiedensten Abwandlungen erfahren; genannt sei nur das quilisma subbipuncte .

Bevorzugen bistropha und tristropha, wie wir sahen, die Systemtöne *f*, *b* und *c*, so läßt eine gleiche Neigung zum Halbtonschritt das trigon .•., dessen erste beide Punkte meist ein aufsteigendes semitonium bezeichnen, und auch der pressus erkennen, als dessen Grundform wohl der franculus anzusehen ist. Folgt bei ihm einer Hauptnote ein höherer Nebenton, so scheint beim pressus minor und pressus maior nach Peter Wagner der Hauptton durch eine tiefere Vorschlagsnote eine Verstärkung zu erfahren und dann zu einem tieferen Tone weiterzuschreiten. Wagner vermutet den orientalischen Ursprung der Hakenneumen. Gesichert erscheint es, daß ihre Kenntnis zur Zeit Pipins und Karls des Großen den Völkern des Nordens noch nicht geläufig war. Sie wurden in der Folge ein Spezifikum der St. Galler Schule. Namen und Figuren der Neumen sind uns in einer Reihe von Tabellen unter anderen aus Handschriften von Mürbach, Ottobeuren, St. Blasien, Florenz (Magliabecchi F. 3. 565), Montecassino (318), Rom (lat. Pal. 235, vat. 1346), Venedig, Toulouse, München (clm. 9921, clm. 4387, Univ.-Bibl. 375 in 8°), Berlin (lat. quart. 106, mus. ms. oct. 79 und mus. ms. in folio 1), Erfurt (Amplon. in 8° 44, 93 und 94) und Leipzig (Stadtbibl. 1609 und Univ.-Bibl. 1492) erhalten, nicht zu vergessen die Aufstellungen, die den Traktaten von Aurelianus Reomensis, Walter Odington, Anonymus XI in C. S. III, Johannes de Muris (Summa musicae), Hotby (Calliopeia leghale) und anderen eingefügt sind. Einige wichtige sind bei Gerbert[1], Coussemaker[2], Fétis[3], Riemann[4], Dechevrens[5], Thibaut[6] und Wagner[7] zum Abdruck gelangt.

Wie wir bis jetzt sahen, lassen die Neumen die Tonbewegung

---

[1] Gerbert, »De cantu et musica sacra« II, Tafel 10, Nr. 2 (St. Blasien).

[2] Coussemaker, »Histoire de l'harmonie au moyen-âge« (Paris 1852), Monuments pl. XXXVII (Montecassino).

[3] Fétis, »Histoire générale de la musique« IV, 198 ff. (Mürbach, Rom, St. Blasien, Ottobeuren usw.).

[4] »Studien zur Geschichte der Notenschrift«, Tafel III.

[5] »Études de science musicale« II, 230 ff. und III, 85 ff.

[6] »Origine byzantine«, S. 84 ff.

[7] »Neumenkunde«, 2. Auflage, S. 106 ff.

im allgemeinen erkennen, ohne aber das Maß des Auf- und Abstiegs zu fixieren. Würde dieser Tonschrift feste tonliche Bedeutung innewohnen, so wären einerseits die seit dem 9. Jahrhundert verfolgbaren Klagen über ihre Unzulänglichkeit, andererseits die Einführung einer die Intervallschritte festlegenden Hilfstonschrift, wie jener des Hermannus Contractus, unverständlich. Die Gruppierung der Noten wird durch den Zusammenschluß in Neumen ersichtlich. Den Rhythmus vermögen wir nur in wenigen Zügen aus den Neumen herauszulesen.

Gerade um den Rhythmus des gregorianischen Gesanges wogt ein heißer Kampf. Die Anhänger des oratorischen und des musikalischen Rhythmus stehen einander schroff gegenüber, und auch die Vertreter derselben Richtung unterscheiden sich noch in einzelnen Punkten wesentlich. Jene verschmähen die Abwechselung von Längen und Kürzen, erkennen einen Rhythmus mehr nur in der Gliederung der Melodieteile und lassen zum Teil einen Einfluß des Wortakzentes zu; diese nehmen verschiedene Werte an. Durch theoretische Zeugnisse belegbar ist das Vorhandensein einer rhythmischen Auffassung des gregorianischen Gesanges in mannigfachen Distrikten Europas vor dem 12. Jahrhundert[1].

Das älteste Dokument liegt in den von Notker Balbulus (9. Jahrhundert) erklärten Romanus-Buchstaben vor[2]. Hier zielen neben *m* (mediocriter) vornehmlich die Buchstaben *c* (ut cito vel celeriter dicatur) und *t* (trahere vel tenere) auf den Rhythmus. Fleury[3] hat zu erweisen gesucht, daß die durch *c* und *t* bezeichneten Begriffe *cito celeriter* und *trahere tenere* sich mit der antiken Auffassung von brevis und longa im Verhältnis von 1 : 2 decken, und daß das häufig in St. Galler Handschriften für *t* am Kopfe von virgae oder an Stelle eines punctum vorkommende Strichchen nach Guido und Aribo der Länge entspricht. Nicht anfechtbar ist weiter ein zweites, deutsche Praxis beleuchtendes Dokument des 10. Jahrhunderts, das Peter Wagner[4] zum ersten Male aus dem Kodex der Vaticana lat. Pal. 235 veröffentlicht hat. Lange und kurze Töne in antikem Sinne sind hier in ihrer Anwendung auf den gregorianischen Choral unterschieden. Einer ähnlichen Anschauung begegnen wir in jener Fassung der »Musica enchiria-

---

[1] Vgl. den Aufsatz Dom Mocquereau's in der »Rassegna gregoriana« vom Juli 1906.

[2] G. S. I, 95 f.

[3] »Über Choralrhythmus.« Übersetzt von Ludwig Bonvin (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907), S. 16 ff.

[4] »Rassegna Gregoriana« 1904, Nr. 9—10, und »Neumenkunde«, S. 355 ff.

dis«, welche Coussemaker im zweiten Bande seiner »Scriptorum nova series«[1] mitteilt, wo es von auf Linien als Abbildern von Saiten gesetzten puncti et jacentes virgulae heißt: »Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum.« Zeugnisse für die gleiche Auffassung sind aus den Schriften Hucbald's, Guido's, Aribo's, Cotto's, Berno's und anderer zu erbringen. Besondere Bedeutung gewinnen die Schlußworte der »Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis«[2] und das 15. Kapitel des »Micrologus Guidonis«.

Den theoretischen Dokumenten hat Peter Wagner in der »Neumenkunde« ein literarisches an die Seite gestellt, welches den rhythmischen Vortrag der liturgischen Gesänge zu belegen scheint. Es sind Verse Alkuins († 804) an Karl den Großen, die die gesangspädagogische Tätigkeit des Lektor Sulpicius an der Aachener Pfalzschule schildern:

Candida Sulpicius post se trahit agmina lector
Hos regat et doceat, certis ne accentibus errent,
Instituit pueros Idithum modulamine sacro
Utque sonos dulces decantent voce sonora
Quot pedibus, numeris, rhythmo stat musica, discant.

Erst im 12. Jahrhundert versiegen die Quellen über eine rhythmische Lesung der Neumen. Jetzt lassen die Gegenüberstellungen von cantus planus und cantus mensuratus und schon die Bezeichnung planus[3] uns das Gleichmaß aller Noten vermuten. Aber auch an klaren Belegen fehlt es nicht. Die Reihe eröffnet die aus der Wende des 12. Jahrhunderts stammende »Discantus positio vulgaris« mit ihrer Erörterung des organum purum[4], aus der hervorgeht, daß es sich beim cantus planus um gleichlange Noten handelt. Ähnliche Urteile eines Franco[5], eines Marchettus von Padua[6], eines Elias Salomonis[7], die für die musica plana die Mensur ablehnen, schließen sich an. Raphael Molitor hat in seiner kleinen trefflichen Studie »Reform-Choral« gezeigt, wie sich Zeugnis an Zeugnis bis in die neuere Zeit fügt, wenn auch die Definitionen

[1] S. 74 f. Riemann hat zuerst in seinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift«, S. 155, auf diese Stelle hingewiesen.

[2] G. S. I, 226 ff. Vgl. Peter Wagner in seiner »Neumenkunde« (2. Auflage), S. 359 ff.

[3] Peter Wagner, a. a. O., S. 371 f., erklärt *planus* aus dem mehrstimmigen Gesange heraus, dessen Grundlage liturgische Melodien bilden, als »tief«.

[4] C. S. I, 96.

[5] C. S. II, 118.

[6] G. S. III, 69b.

[7] G. S. III, 21b.

zuweilen in der Sprache der Mensuralmusik abgegeben werden. So treten im 16. Jahrhundert für den gleichen Vortrag aller Noten des Chorals ein: Joh. Cocleus im »Tetrachordum musices« 1512, Andreas Ornitoparch in »Musicae activae micrologus« 1517, Blasius Rosetti im »Libellus de rudimentis musicae« 1529, Henricus Faber in »Ad musicam practicam introductio« 1550, Zarlino in den »Institutioni Harmoniche« 1558 und andere mehr. Die »Musices Choralis Medulla« 1683 sei als ein spätes Beispiel herausgehoben; in ihr wird ausdrücklich betont, daß im gregorianischen Gesange alle Noten gleich seien. Aber selbst an zwingenden Belegen aus der Praxis ist kein Mangel. Peter Wagner[1] hat gezeigt, zu welchen Zerrbildern von Melodien man gelangt, will man bei virga und punctum an longa und brevis als Wertzeichen anknüpfen, und hat auf die choralen zweistimmigen Lieder aus Stadtbibliothek Chartres cod. 130 hingewiesen[2], in denen sich die widerstreitendsten Figuren entsprechen, also mensurale Deutung ganz ausgeschlossen ist. Auch die Mensuralmusik leiht uns Beweismaterial her. Jenes dreistimmige »Benedicamus Domino« des Ser Gherardello in Paris, Bibl. Nat. 568[3], welches sich über einer in römischen Choralnoten aufgezeichneten Benedicamus-Melodie des cantus planus erhebt, ist nur möglich, wenn diese ohne Rücksicht auf die angewandten Notenformen in gleichlangen Noten zum Vortrag gelangt. Ebenso zitiert Tinctoris im 2. Buche seiner »ars contrapuncti« cap. 21[4] mehrere Beispiele, bei denen der dem gregorianischen Gesange entnommene Tenor in gleichlangen Noten zum Vortrag gelangt, aber allerdings gleich entsprechend mensural umgeschrieben ist. Anders dagegen in einem höchst charakteristischen dreistimmigen Salve regina misericordiae aus dem Münchener Kodex Hofbibl. Mus. Ms. 3154. Hier ergibt sich ebenfalls nur ein vernünftiger Satz[5], wenn die in deutschen Choralnoten aufgezeichneten Abschnitte von Tenor und Bassus unabhängig von der Notenform in lauter gleichlange breves aufgelöst werden.

Aber auch für die Ungleichheit des Vortrags lassen sich Zeugnisse beibringen. Schon Henricus de Kalkar betont 1380 in seinem »Cantuagium«[6] den verschiedenen Vortrag von longa, brevis und semibrevis. Ihm läßt sich aus dem 15. Jahrhundert Tinctoris

---

1 »Neumenkunde«, S. 238 ff.
2 »Neumenkunde«, S. 248 f.
3 Siehe meine »Geschichte der Mensuralnotation« II, S. 82.
4 C. S. IV, 130b f.
5 Vgl. Abschnitt IV, Kap. 2.
6 Berlin, Kgl. Bibl. mus. ms. theor. 79.

anreihen, der z. B. in seinem »Diffinitorium«[1] den cantus simplex planus als einen Gesang erklärt, der »wie der gregorianische sich einfach aus einfachen Noten unbestimmten Wertes zusammensetzt«. Ähnlich definiert auch Pietro Canuzzi in seinen »Regulae florum musices« die musica plana[2].

Lernen wir in den Benediktinern von Solesmes[3], in Vivell[4], Aubry[5], und bis vor kurzem auch bedingt in Peter Wagner[6] Anhänger des freien, durch den Wortakzent geregelten Rhythmus und des ungefähren Gleichmaßes aller Töne kennen, die sich nach Dom Mocquereau zu rhythmischen Gliedern von je zwei oder drei Tönen zusammenschließen, so treten uns in Dechevrens[7], Artigarum[8], Gietmann[9], Fleury[10], Bonvin[11], die zum Teil eine lebendige metrische Tradition aus der Zeit der Griechen und Römer in das christliche Mittelalter anerkennen, die bedeutendsten Mensuralisten entgegen; sie operieren mit Längen und Kürzen und nehmen taktmäßige Einteilung der Melodien vor. Besonders herauszuheben ist bei Dechevrens die Bedeutung des Striches am

---

1 C. S. IV, 179b.

2 Vgl. Fr. X. Haberl, »Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher« (»Kirchenmusik. Jahrbuch« für 1902), S. 175, 2.

3 Pothier, »Les melodies grégoriennes« und »La virga dans les Neumes«. — »Paléographie musicale« III: »De l'influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne.« — Mocquereau, »Le nombre musical grégorien« (1908). — Vgl. zu dem Werke Mocquereau's die wertvolle Kritik Peter Wagner's in der »Gregorianischen Rundschau« (Graz, Dezember 1908) und in »Neumenkunde« (2. Auflage), S. 409 ff.

4 »Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition«, 1904. — Siehe auch Gietmann, »Choralia« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch«, Regensburg, Pustet, 1905.

5 »Le rythme tonique dans la Poésie Liturgique et dans le Chant des églises chrétiennes au moyen-âge«, Paris, H. Welter, 1903.

6 »Neumenkunde«, 1. Auflage, S. 230 ff., besonders S. 246.

7 »Études de science musicale« (3 Bände, 1898), Bd. III. — »Les vraies mélodies grégoriennes« (3 Bände, Paris 1902). — »Le rythme grégorien« (Annecy 1904). — »Le rythme du chant grégorien« (Bâles, 24—27 sept. 1906). — »Composition musicale et composition litéraire« (1910).

8 »Le rythme des mélodies grégoriennes« (Paris, Alphonse Picard et Fils, 1899).

9 »Choralia« in Haberl's »Kirchenmusikalischem Jahrbuch« 1905, S. 53 ff. — »Wahrheit in der gregorianischen Frage« (Paderborn). — »Choralia« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch« 1907. — »Musik-Ästhetik« (Freiburg i. Breisgau, 1900), S. 161 ff.

10 »Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. »Beihefte« der IMG., Zweite Folge, Heft V). Deutsch von Ludwig Bonvin.

11 Ebenda, besonders das Nachwort.

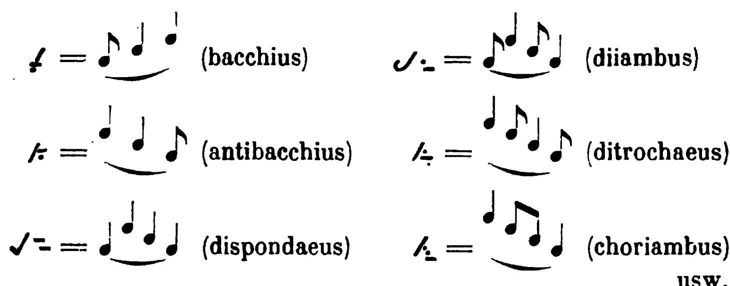
Neumenzeichen, dem er in Anlehnung an Guido, Micrologus cap. 15 wertverdoppelnde Wirkung zuschreibt[1].

Auch Peter Wagner[2] tritt neuerdings entschieden für rhythmische aber taktlose Lesung der Neumen bis zum 12. Jahrhundert ein. Er zeigt an Hand beweiskräftiger Dokumente, wie es jener Codex Vaticanus des 10./11. Jahrhunderts, eine Neumentabelle von Montecassino (11. Jahrhundert) und eine ähnliche Tabelle in der Magliabecchiana zu Florenz (11./12. Jahrhundert) sind, daß virga iacens — und punctum . im Verhältnis von longa und brevis stehen, und daß bei der rhythmischen Identität von / und — auch die virga recta den Wert der longa für sich beanspruche. Einen treffenden Beleg weist er in dem dem 12. Jahrhundert entstammenden Kodex der Züricher Stadtbibliothek C 58/275 nach, worin mit virga recta und punctum die Längen und Kürzen des Hexameters veranschaulicht werden. Auch der Haken gilt ihm im Anschluß an die Zeugnisse des Aurelianus Reomensis und des Anonymus Vaticanus als rhythmisch kurz. So erkennt Wagner in den Neumen folgende rhythmische Gruppen:

= (spondaeus)	= (anapaestus)
= (iambus)	= (molossus)
= (trochaeus)	= (amphibrachys)
= (spondaeus)	= (molossus)
= (dactylus)	= (molossus)
= (molossus)	∵ = (tribrachys)
= (amphimacrus)	=

1 Siehe die Kritik bei H. Riemann im »Handbuch der Musikgeschichte« I, 2, S. 101.

2 »Jahrbuch der Musikbibliothek Peters« für 1910, S. 22 ff. und »Neumenkunde«, 2. Auflage, S. 353 ff., Kapitel XVI bis XVIII.



In Beziehung auf flexa, torculus und porrectus hat die rhythmische Anschauung Wagner's in der »Neumenkunde« einen nach meinem Urteil unmotivierten Wandel erfahren. Er deutet nunmehr, allerdings unter dem Vorbehalte des Zweifels, = , = und = [1].

Eine dritte Anschauung vertreten Houdard[2], Fleischer[3], Bernoulli[4]. Sie ziehen aus dem 15. Kapitel des »Micrologus Guidonis« den Satz, daß jede Neume, mag sie aus einem oder mehreren Tönen bestehen, die gleiche rhythmische Zeit beanspruche. Unter ihnen nimmt Houdard noch eine Sonderstellung ein. Unbeeinflußt durch Geschichte und Theorie hat er die Neumen zu sich sprechen lassen und durch feinsinnige Beobachtungen ein ganzes System rhythmischer und dynamischer Unterscheidungen herausgelesen, für welches er nachträglich die Bestätigung durch die Theorie zu erbringen sich bemühte.

Eine vierte rhythmische Auffassung verkörpert Hugo Riemann[5]. Gestützt auf die literarischen Forschungsergebnisse Lachmann's, Pitra's, Wilh. Meyer's und vornehmlich Ed. Sievers', der schließlich das Vierhebigkeitsprinzip selbst in der hebräischen Poesie nach-

---

1 Vgl. S. 395 ff.

2 »Le Rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique« (Paris, Fischbacher, 1898/99). — »Le rythme du chant dit grégorien« (»Revue Internationale de Musique« du 15 août 1898), Paris, Paul Dupont, 1898. — »La question grégorienne en 1904« (Paris, Mirvault, 1904). — »La Cantilène Romaine« (Paris, Fischbacher, 1905).

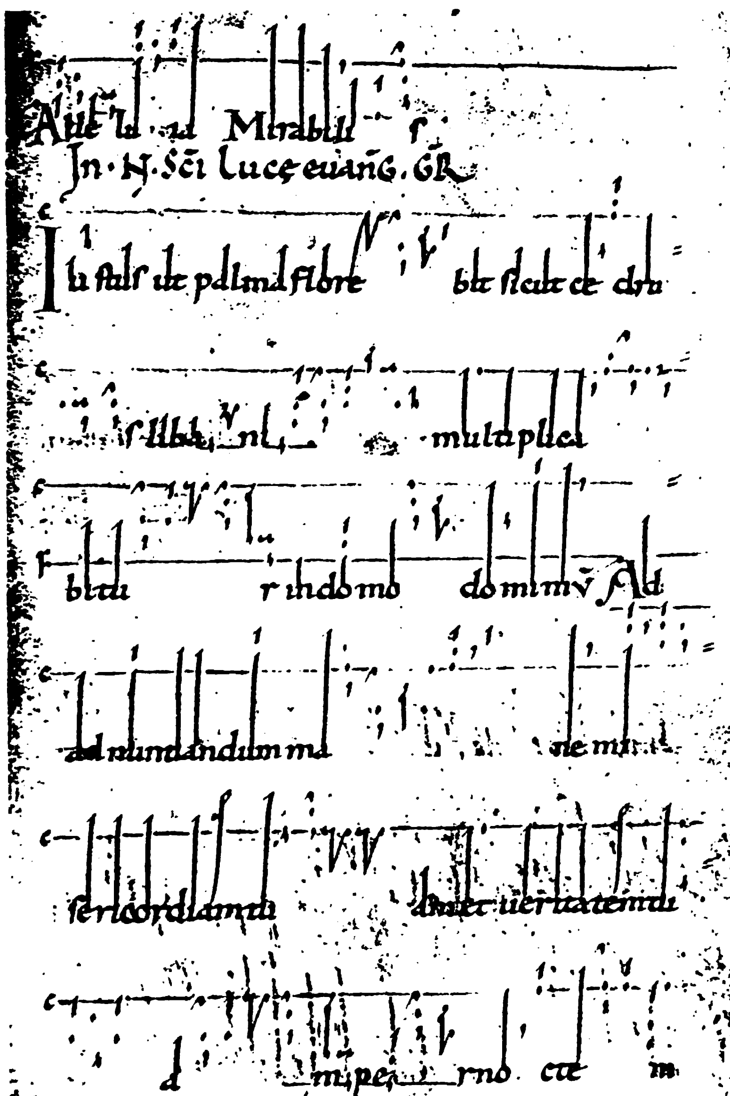
3 »Neumen-Studien« II, Kapitel 10.

4 »Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898).

5 Vgl. »Handbuch der Musikgeschichte« I, II, Kapitel VIII. — »Peters-Jahrbuch« für 1905, S. 15 ff. — »Der strophische Bau der Traktus-Melodien« in den Sammelbänden der IMG. IX, 2, besonders S. 186.

Perugia, Bibl. Capitolare Cod. 16.
Paléographie musicale II, pl. 6.

(Zu S. 113.)



Nonantola, Kodex des Domes (saec. XII).
Linien: *F* rot, *c* gelb, die übrigen geritzt.
Paléographie musicale II, pl. 15.

(Zu S. 113.)



gewiesen hat, wendet Riemann dieses auch auf die gregorianischen Melodien an und führt in Anknüpfung an Gedanken Gevaert's annähernde Gleichheit der Länge der verschiedenen Melodieglieder durch.

Wie die Gestalt der Buchstaben dem Wandel der Zeiten unterworfen war, wie die verschiedenen Länder und Landesteile besondere Formen zeitigten, so erblühte auch für die Töne ein reich differenziertes Zeichenmaterial. Hier wie dort war die Beschaffenheit und Haltung des Schreibrohrs und der Schreibfeder die Ursache zu mancherlei Wandlungen der Schriftzüge.

Die italienischen Neumen zeichnen sich neben einer gewissen Höhenanordnung durch breiter ausgezogene Punkte und durch langgezogene kräftige virgae aus (s. Tafel), die, je mehr wir uns dem 13. Jahrhundert nähern, an Steilheit zunehmen. Besonders charakteristisch heben sich die fast senkrechten langen virgae in den diastematischen Handschriften von Nonantola bei Modena heraus[1]. Die erste Note einer jeden Silbe wird durch einen senkrechten, von der Textsilbe ausgehenden und bis zur gewünschten Tonhöhe gezogenen Strich dargestellt, die folgenden mit Hilfe von Punkten. Ein Beispiel sei aus der »Paléographie musicale« hier wiedergegeben (s. Tafel):

Fassung des Solesmer Graduales in römischer Choralnotation:

Graduale.
Ju- stus ut palma flo- re- bit: si- cut ce-

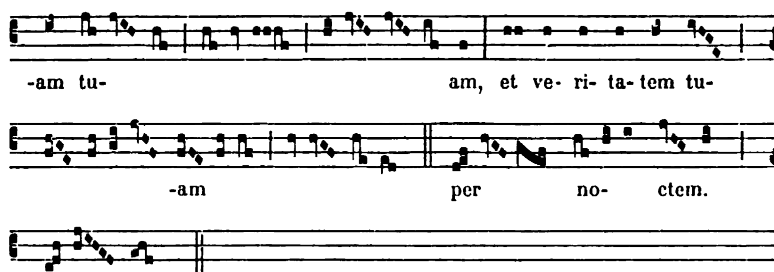
-drus Li- ba- ni mul-ti- pli- ca-

-bi- tur in do- mo Do- mi- ni.

℣. Ad an-nun-ti- an-d m ma-

-ne mi- se-ri- cor-di-

[1] Siehe die Faksimilien in der »Paléographie musicale« II, Tafel 11—14, besonders aber 15—18. Auch die Handschrift der Univ.-Bibl. Bologna 2824 zeigt ganz die charakteristischen Züge von Nonantola.



Liber Gradualis (Tornaci Nerviorum M.DCCC.LXXXIII) S. [45].

Übertragung:

Ju - stus ut pal - ma flo - re - - - - bit: si - cut

ce - - drus Li - ba - - ni

mul - ti - pli - ca - - - - -

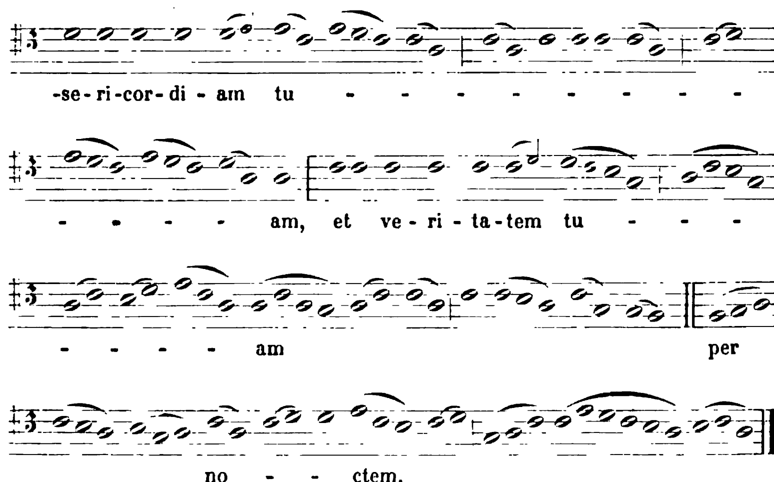
- - bi - tur in

do - - mo Do - mi - ni.

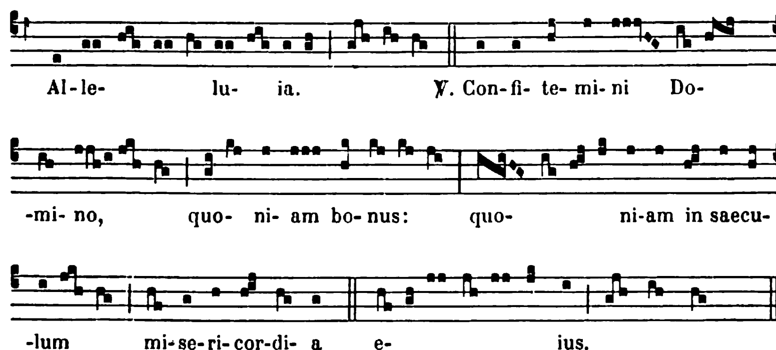
℣. Ad an-nun-

-ti - an-dum ma - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - no mi - - -



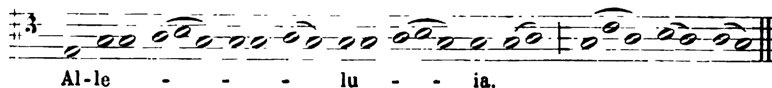
Eigene Formen bilden sich im 11. Jahrhundert in der Lombardei heraus. Die Federspitze steht hier schräg zur horizontalen Schriftlinie. Entsprechend den keulenförmigen Lettern *l*, *b*, *h*, den gebrochenen Linien und gitterartigen Formen der Buchstaben *a*, *i*, *m*, *n*, *t* und den phantastischen Gestaltungen von *er* und *ti* entwickelt sich auch ein eigenartiger Neumentypus, der mit dem späteren gotischen verwandte Züge aufweist. Etwas Wuchtiges liegt in diesen Schriftzeichen, deren Art nicht ohne allgemeinen Einfluß auf die italienische Neumenschrift blieb. Treffliche Beispiele liegen in der »Paléographie musicale« II, Tafel 19—24 vor; klar lassen auch die Tafeln 27—33 desselben Bandes den Einfluß der lombardischen Notation erkennen (s. das Faksimile auf S. 116).



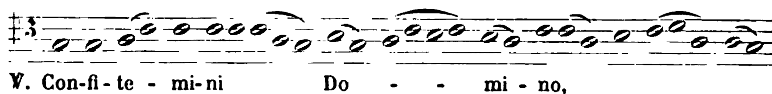
Liber Gradualis (Tornaci Nerviorum, M.DCCC.LXXXIII) S. 230.

Montecassino Ms. 339. Sacramentarium des Abtes Desiderius (1058—1087).
Paléographie musicale II, pl. 19.

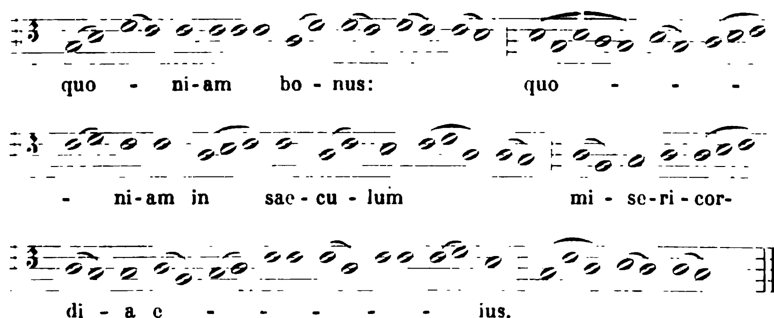
Übertragung:



Al-le - - - lu - - - ia.
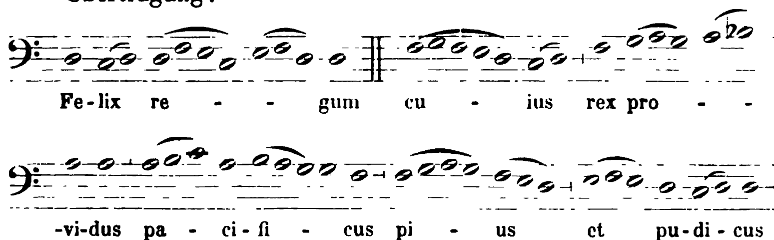


℣. Con-fi-te - mi-ni Do - - mi - no,



Das Bemühen der Schreiber seit dem 11. Jahrhundert, die Neumen zu vereinfachen und in Verfolgung der guidonischen Bestrebungen nach Tonhöhen anzuordnen, gewann den größten Einfluß auf die Gestaltung der Schrift. Um die Lage der Töne besonders in Verbindung mit Linien genau zu fixieren, erfuhren die Formen Verdickungen, die je nach Haltung des calamus bald rhombisches, bald quadratisches Aussehen annahmen. Entsprechend veränderten auch die Vertikalstriche ihre Form. Die senkrecht zur Schriftlinie aufgesetzte Spitze des Schreibrohrs ergab feine, die schräg aufgesetzte dicke Vertikalstriche. Die Franzosen setzen in ihren Akzentneumen die Feder etwas schräg an, ziehen die virgae aber auch in der gleichen Richtung fein aus. Bei den Italienern gewinnt die Federspitze im 13. Jahrhundert durchaus vertikale Haltung, woraus sich jene quadratischen Formen der Punkte und jene Feinheit der Abstriche ergibt, die wir in der römischen Choralnote antreffen. Sie wurde auch in Frankreich[1], England[2] und Spanien[3] heimisch (s. das Faksimile auf S. 118).

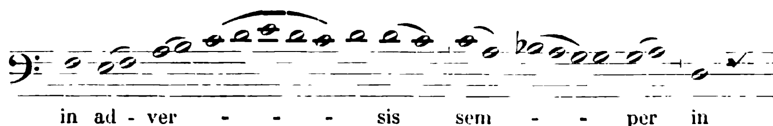
Übertragung:



[1] Vgl. »Paléographie musicale«, Bd. III, Tafel 197—200, 203—207 und 210.

[2] Eines der herrlichsten Denkmäler ist das »Graduale Sarisburiense« (saec. XIII), das 1894 bei Bern. Quaritch in London faksimiliert erschien.

[3] Siehe Juan F. Riaño, »Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music«, London, Bern. Quaritch, 1887.





Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.
Processionale monasticum, saec. XV.
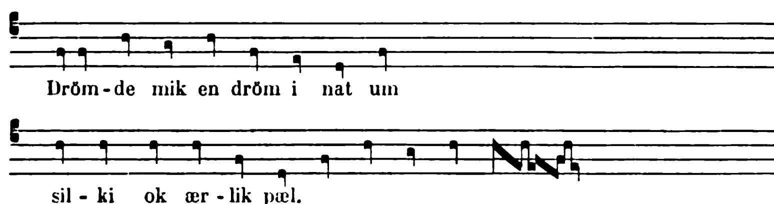
Ihren Sieg in Italien bestimmte, worauf P. Wagner zuerst hingewiesen hat, die Annahme durch die Franziskaner, deren Gesangbücher unter Papst Nicolaus III. (1277—1280) für alle Kirchen Roms maßgebend wurden [1]. Bis nach Island hinauf drang diese Tonschrift, wie der Rest eines Missale aus dem Benediktiner-Kloster

[1] Vgl. Peter Wagner, »Neumenkunde«.

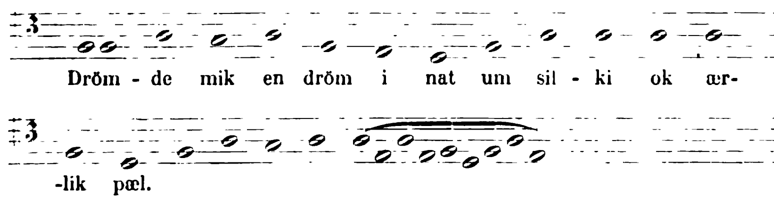
Munke-Tvāraa in der Kgl. Bibliothek Kopenhagen Arnamagnäanische Sammlung 8° Nr. 80, ein Fragment des Jahres 1473, dartut. Ja selbst mit Runen trat die römische Choralnote in Verbindung, wie das Volkslied: »Drömde mik« am Ende des Runenkodex Skaanske Lov[1] (Schonische Gesetz), aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Kopenhagen, Arnamagnäanische Sammlung No. 28, 8°) erweist:



Kopenhagen, Arnamagnäanische Sammlung No. 28, 8°.
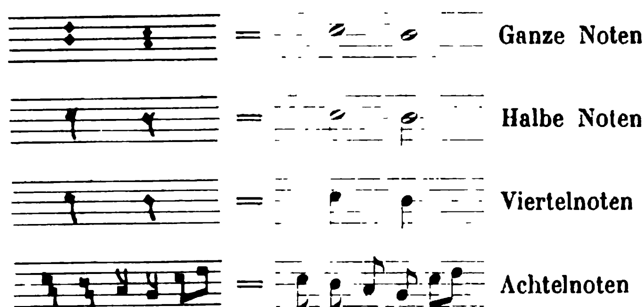


Übertragung:



[1] Eine Wiedergabe von Text und Weise verdanken wir Wieselgren in seinem Werke »Sveriges skona Litteratur« II, 406. 1877 erfolgte im Auftrage der »Kommissionen for det Arnamagnæanske Legat« ein photographischer Neudruck unter dem Titel: »Det Arnamagnæanske Haandskrift No 28, 8vo

Auch den Osten machte sich die römische Choralnotation untertan. Seit den Reformen des Patriarchen Nikon unter dem Zaren Alexis gegen Ende des 17. Jahrhunderts gewann sie in Verbindung mit dem Liniensystem für den altrussischen Kirchengesang Bedeutung und drängte bald die alte sematische Notation, die indes von den Orthodoxen noch treu bewahrt wurde, in den Hintergrund. Zu betonen ist, daß diese neurussische Kiewer Liniennotation sich gegenüber der römischen Choralnotation prinzipiell von Anfang an für das Fünfliniensystem entscheidet. Der Einfluß der Mensuraltheorie ist ohne weiteres erkennbar. Die Notengattungen gewinnen individuelle Formen:



Zur Bezeichnung des tonus currens tritt die longa ein.

Als ganze Note mit Fermate wird die Form = gebraucht. Als Schlußnote fungiert meist, als Schlüssel =.

Faksimilien dieser Notation siehe unter anderen bei Gerbert, »De cantu« II, Tafel 10, in dem von Gennadij Karpoff für die Kais. Gesellschaft der Liebhaber alter Schriftkunde herausgegebenen »Kreis kirchlicher Lieder in alter Notation« (St. Petersburg 1884) I, Tafel VI, bei Al. v. Lwoff, »Über den freien Rhythmus des alt-

Codex Runicus.« 1888 machten A. Müller und Angul Hammerich »Drömde mik« zum Gegenstand eines Artikels in der »Nordisk musiktidende«, Nr. 9 und 10. Denselben Stoff behandelte Adolf Lindgren unter dem Titel »Nunnans dröm« in »Nyare Bidrag till kännedom om de Svenska Landsmålen ock Svenskt Folklif VI« (Smärre meddelanden 1886—1888). Für das Faksimile und literarische Nachweise bin ich meinem Freunde Dr. Tobias Norlind (Lund) herzlich verpflichtet.

russischen Kirchengesanges« (St. Petersburg 1859), Beilage 2, bei Youssoupoff, »La Musique en Russie« (Paris 1862), Anhang S. 6—13 (modernisiert), bei J. Thibaut in dem Werke »Origine byzantine« Tafel 10 und bei Oskar von Riesemann in den »Notationen des altrussischen Kirchengesanges« Tafel XII. Eine Seite aus der Berliner Handschrift Mus. Ms. Z 66 vertiefe die Anschauung:

Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. Z 66 fol. 25v.

-am tu- am, et ve- ri- ta- tem tu-

-am per no- ctem.

Liber Gradualis (Tornaci Nerviorum M.DCCC.LXXXIII) S. [45].

Übertragung:

Ju - stus ut pal - ma flo - re - - - - bit: si - cut

ce - - drus Li - ba - - ni

mul - ti - pli - ca - - - - -

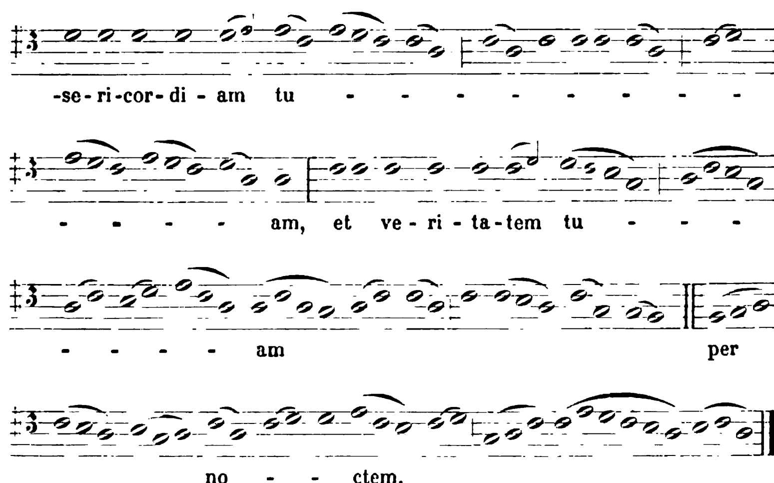
- - bi - tur in

do - - mo Do - mi - ni.

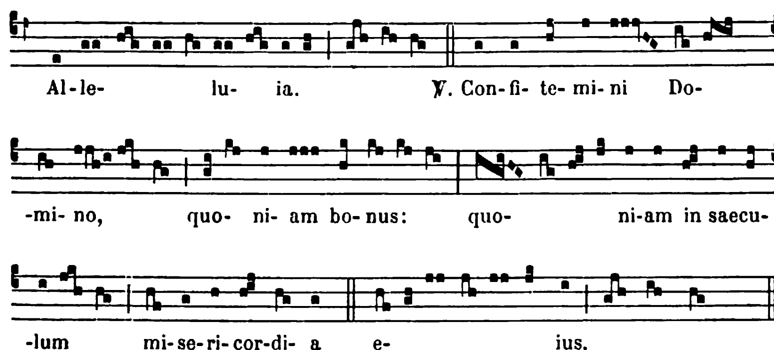
℣. Ad an-nun-

-ti - an-dum ma - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - ne mi - - -



Eigene Formen bilden sich im 11. Jahrhundert in der Lombardei heraus. Die Federspitze steht hier schräg zur horizontalen Schriftlinie. Entsprechend den keulenförmigen Lettern *l*, *b*, *h*, den gebrochenen Linien und gitterartigen Formen der Buchstaben *a*, *i*, *m*, *n*, *t* und den phantastischen Gestaltungen von *er* und *ti* entwickelt sich auch ein eigenartiger Neumentypus, der mit dem späteren gotischen verwandte Züge aufweist. Etwas Wuchtiges liegt in diesen Schriftzeichen, deren Art nicht ohne allgemeinen Einfluß auf die italienische Neumenschrift blieb. Treffliche Beispiele liegen in der »Paléographie musicale« II, Tafel 19—24 vor; klar lassen auch die Tafeln 27—33 desselben Bandes den Einfluß der lombardischen Notation erkennen (s. das Faksimile auf S. 116).



Liber Gradualis (Tornaci Nerviorum, M.DCCC.LXXXIII) S. 230.
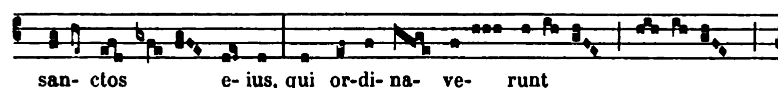
Länge zielenden bereits erwähnten episemata (iacentes) ein eigenes Gepräge gewinnt. Erinnert sei nur an den scandicus mit rundem Punkt (salicus), an den climacus mit breiten Punkten , an den runden und eckigen podatus , an die clivis mit Strich-
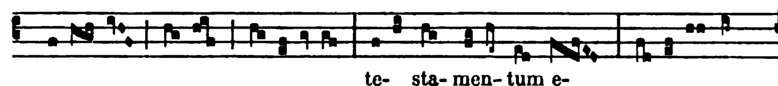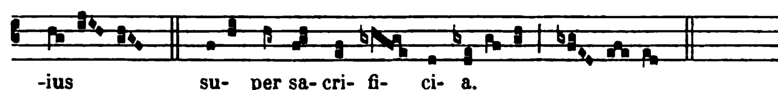


Berlin, Kgl. Bibl. cod. theol. lat. quart. 15 fol. 4r.
11. Jahrhundert.

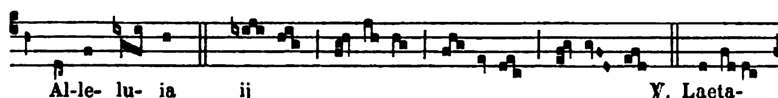
chen oder Häkchen ⁄⁄ oder ⁄⁄, wobei die breit ausgezogenen Punkte stets eine Dehnung bedeuten. Treffliche Beispiele liefern die Tafeln 108 bis 120 des dritten Bandes der »Paléographie musicale«. Hier sei eine Seite aus einer kostbaren Berliner Handschrift dargeboten, zu deren Erklärung die Fassung der entsprechenden Weisen aus dem »Liber Gradualis« der Benediktiner vergleichsweise herbeigezogen sei:

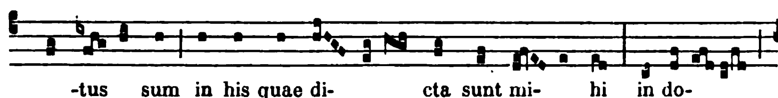


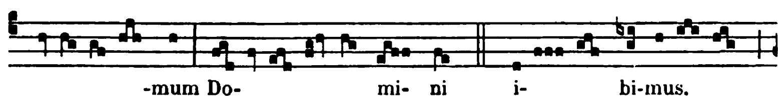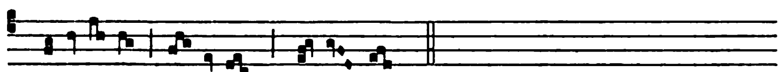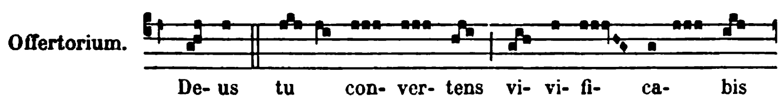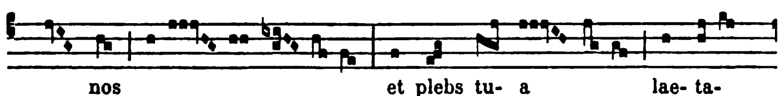










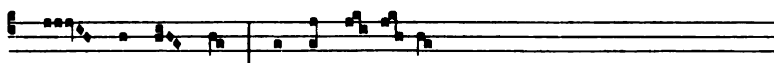




Offertorium.



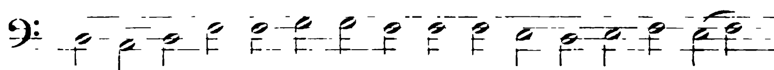


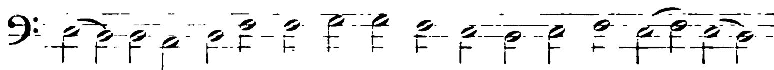


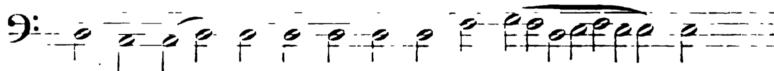
Liber Gradualis (Tornaci Nerviorum, M.DCCC.LXXXIII) S. 5 f.

Wesentliche Bedeutung gewinnen in der deutschen Neumation seit dem 12. Jahrhundert im Zusammenhang mit den Linien aber die gotischen Formen[1]. Die mehrtönigen Neumen werden spitzig; die Punkte erlangen infolge schräger Federhaltung rhombische Gestalt, die Vertikallinien fließen stark aus der Feder und spitzen sich nach unten zu, erscheinen schräg abgeschnitten. Die virgae zeigen mit ihren rhombischen Verdickungen am Kopfe später entfernte Ähnlichkeit mit einem Hufnagel, woraufhin für die ganze Notation die Bezeichnung Hufnagelschrift geprägt wurde. Eines der frühsten gotischen Denkmäler auf Linien ist die »Historia de Sancta Afra Martyre« des Hermannus Contractus in einem Karlsruher Kodex, welche Wilhelm Brambach im Faksimile veröffentlicht hat[2]. Anschauungsmaterial bieten aus der »Paléographie musicale« die Tafeln 121—151 des dritten Bandes. Ein für die Hufnagelschrift charakteristisches, 1487 datiertes Blatt aus der Bibliothek Wolffheim sei hier wiedergegeben (s. Seite 127):

In Übertragung lautet das Beispiel:
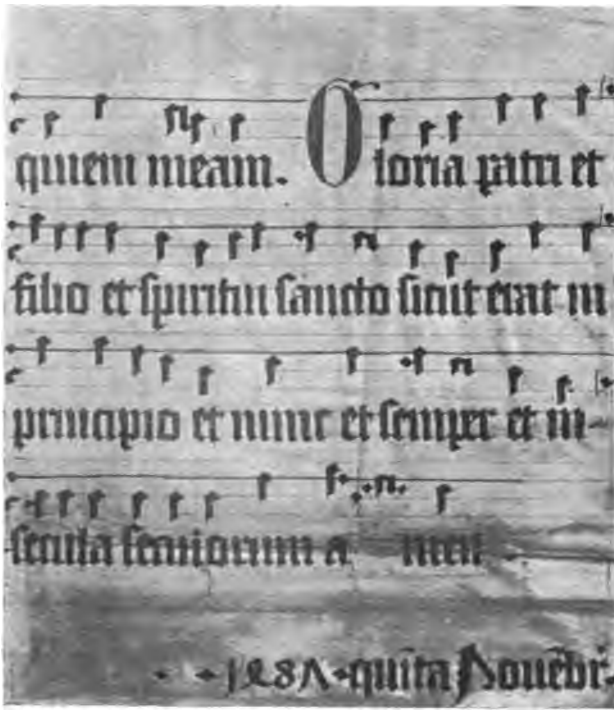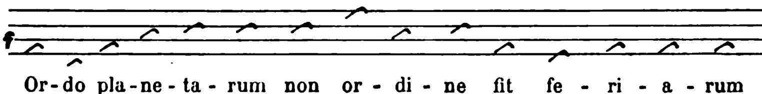






[1] Zu beachten ist das Urteil des Johannes de Muris im »Speculum musicae«, lib. VI, cap. 73 (C. S. II, 341a), wo er darauf hinweist, daß die Alemanni in vielen Weltkirchen bis zu seiner Zeit an der nicht quadratischen Form der Noten festhielten, während in Frankreich Welt- wie Klosterkirchen sich der vollkommenen viereckigen Notenformen bedienten, wie sie in der Mensuralmusik in Gebrauch waren. Auch betont er, daß die Franzosen weder verschiedene Farben noch Linien in den Zwischenräumen verwendeten.

[2] Wilhelm Brambach, »Die verloren geglaubte Historia de Sancta Afra Martyre und das Salve regina des Hermannus Contractus«, Karlsruhe, Ch. Th. Groos, 1892.



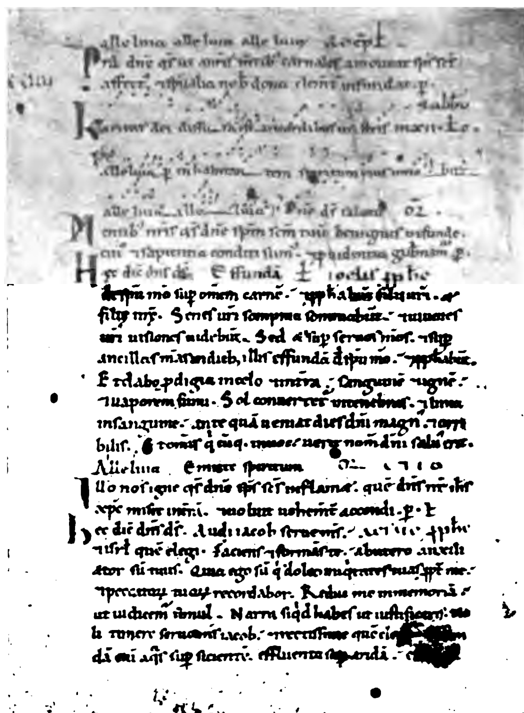
Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.

Den bisher besprochenen Akzent-Neumationen treten eine Reihe anderer gegenüber, als deren Grundelement der Punkt anzusehen ist: die Metzer und die aquitanischen Neumen. Beiden gemeinsam ist das Streben nach Höhenanordnung der Töne. Häufig leicht geschwänzte Punkte machen im Zusammenhange mit mehrtönigen Neumen die Eigenart der Metzer Neumen aus, die bis ins 10. Jahrhundert zurückzuverfolgen sind. Absteigende ligierte Töne werden untereinander zur Darstellung gebracht. In Metz, Luxemburg, Belgien, Nordfrankreich, aber auch in Süddeutschland ist diese Notation anzutreffen, wie z. B. Handschriften aus Bamberg (Kgl. Bibl. lit. 160) und München (Un.-Bibl. 375 in 8°, Hofbibl. lat. 9921) beweisen. Eine Zeile aus Bamberg lit. 160 möge hier Platz finden:
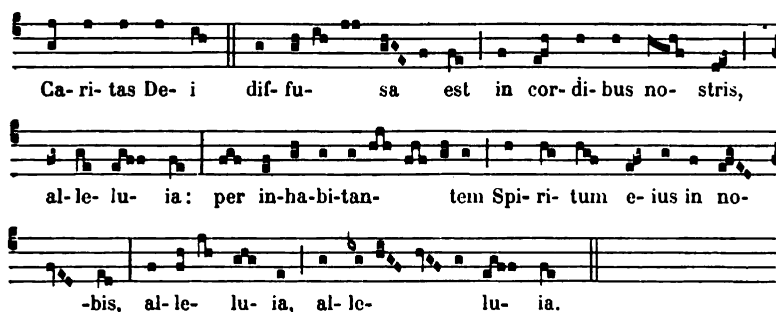


Treffliche Beispiele liegen in der »Paléographie musicale« Bd. II und III veröffentlicht vor. Auch die Studie von Maurice Hénault »Paléographie musicale« (Valenciennes 1890) bietet ein schönes Faksimile, eine Prose zu Ehren des heiligen Cyricus, dar. Vergröbert kommen diese Fliegenfuß-artigen Neumen auch in Norddeutschland vor. Ein charakteristisches Beispiel liegt in dem »Hymnarium Camminense« des 13. Jahrhunderts vor, welches Friedrich Wilhelm Lüpke 1871 (Cammin, Selbstverlag) veröffentlicht hat.

In der aquitanischen Neumation, die vornehmlich in Südfrankreich und Spanien in Gebrauch war, wurden fast alle mehrtönigen Figuren in Punkte aufgelöst. Auch hier fanden bei fallenden Tonreihen die Punkte untereinander Platz. Die Neigung zu quadratischen Formen und deutlicher Höhenanordnung tritt augenfällig hervor, wie an folgendem Faksimile zu erkennen ist. Zum Vergleich diene die Fassung der Melodie im »Liber gradualis« der Solesmer.

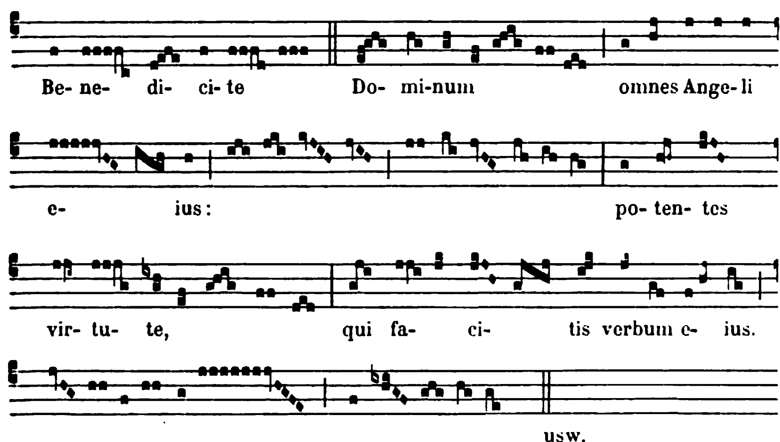


Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim.
11./12. Jahrhundert.



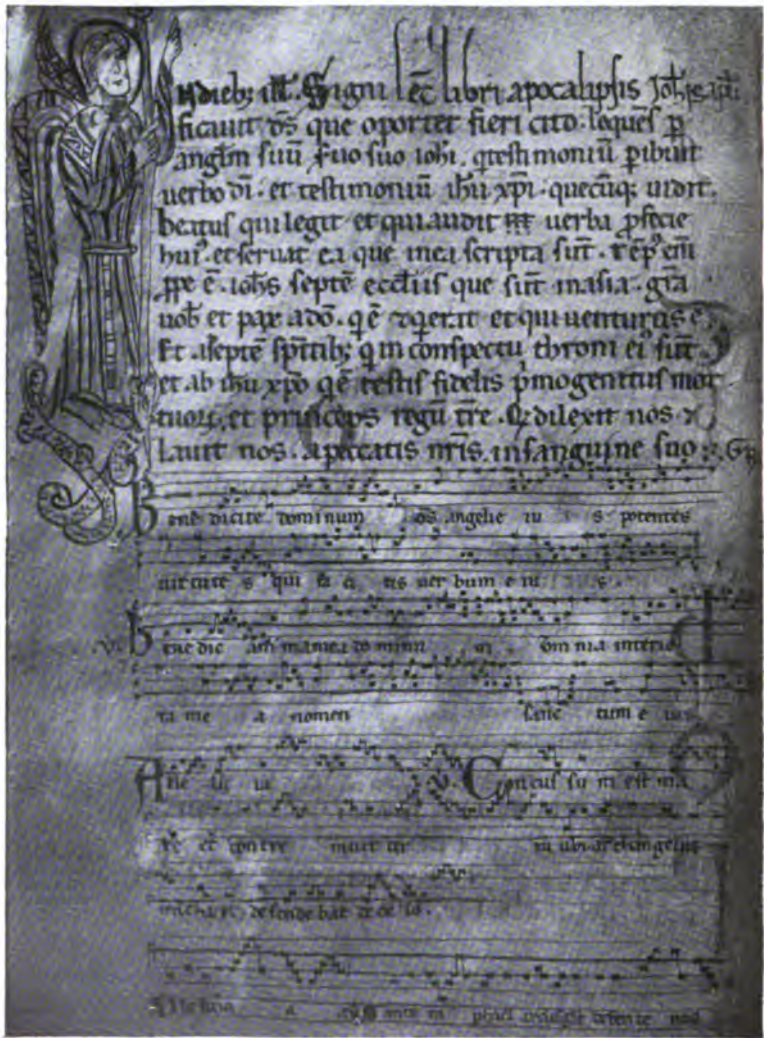
Wie aber auch diese Notation ganz unter dem Einflusse der römischen Choralnote ihre Eigenart bewahrt, möge eine Seite aus der Berliner Handschrift mus. ms. Z. 48 veranschaulichen (s. S. 130).

Zum Vergleich sei die Fassung des Liber Gradualis (Tornaci Nerviorum M.DCCC.LXXXII) S. 576 herangezogen:



Beispiele der aquitanischen Notation liegen in der Publikation der Plainsong and Mediaeval Music Society »The musical notation of the middle ages«[1] Tafel 4, 5 und 11, sowie im dritten Bande der »Paléographie musicale« auf Tafel 84—107 vor. Auch die »Instructions du comité historique des arts et monuments«[2] enthalten in dem von Bottée de Toulmon bearbeiteten Abschnitt »Musique« auf Tafel II eine brauchbare Reproduktion. Wertvoll ist gleichfalls die Wiedergabe der »Prose de Montpellier du chant

[1] London, J. Masters & Co., 1890.
[2] Avril 1839.



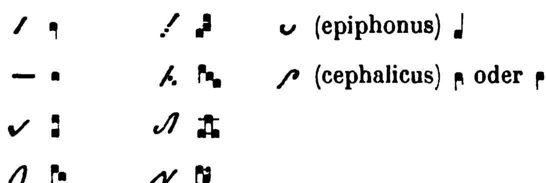
Berlin, Kgl. Bibl. mus. ms. Z 48 fol. 12ᵛ. 13. Jahrh.
Linien: *F* rot, *c* gelb, die übrigen schwarz.

du dernier jour composée pour l'an mille en notation neumatique déjà publiée d'après un manuscrit de l'abbaye d'Aniane« durch Paulin Blanc und l'abbé Tesson[1].

---

[1] Paris, Jacques Lecoffre et Cie., 1863.

Der aquitanischen anzureihen ist die französische Punktneumation, welche sich aus der französischen Akzentneumation im Zusammenhang mit der Diastematie, der Intervallunterscheidung, entwickelt. Virga und punctum werden auseinandergehalten, die Verdickungen zur deutlichen Fixierung der Tonlage bekommen quadratische Form. In strenger Anlehnung an das ursprüngliche Neumenmaterial entwickelt sich die neue Zeichenreihe:



Dieses in Nordfrankreich wie England gebräuchliche Formenmaterial wird von den Mensuraltheoretikern übernommen und den Zwecken der Mensur dienstbar gemacht.

Nur mit wenigen Worten berührt sei die westgotische oder mozarabische Notation, die nach den erhaltenen Denkmälern zu urteilen im 10. bis 12. Jahrhundert in Spanien in Gebrauch war. Ihr Wesen ist trotz mannigfacher Forschungen noch nicht geklärt. In Verfolgung der Theorien von Manuel de Goicoechea, José Foradada und Muñoz de Rivero[1] erkennt Riaño[2] als ihre Grundelemente die Neumenzeichen virga und punctum sowie die mozarabischen Sprachbuchstaben *b c d e f g i l m n o p s t r*. Ähnlichkeit mit den für diese Lettern geltenden Zeichen ist ohne Frage vorhanden, Vermutungen über den Ursprung aber nur mit aller Vorsicht auszusprechen[3]. D. Marius Férotin, der im 5. Bande der »Monumenta Ecclesiae liturgica« zwei mozarabische Neumendenkmäler in dem »Liber ordinum« von Silos und dem »Manuale Mozarabicum« von Madrid (Acad. roy. d'hist. no. 56, anc. no. F 224) nachweist, hat in letzterem Partien entdeckt, die durch aquitanische Neumen ersetzt worden sind, und glaubt, daß ihr Vergleich eine Lösung der mozarabischen Neumen herbeiführen könne. Faksimi-

1 »Paleografia Visigoda« 1881.

2 »Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music« (London, B. Quaritch), 1887, S. 11 ff., 103 ff. und 138 ff.

3 Siehe Fleischer's Besprechung des Riaño'schen Werkes in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« IV (1888), S. 270 ff., und »Neumenstudien« II, 65 f. Vgl. auch Dom Mocquereau in der »Paléographie musicale«, Band I.

lien liegen bei Riaño und in der Publikation der Plainsong & Mediaeval Music Society »The musical notation of the middle ages« London 1890 vor.

Ursprünglich ohne Bestimmung der Tonhöhen, macht sich schon seit dem 10. Jahrhundert bei den fränkischen Neumen eine Neigung zur Anordnung nach Tonhöhen hin und wieder bemerkbar. Deutlich tritt dieser Zug aber im 11. Jahrhundert allenthalben zutage. Sowohl die lombardischen, als auch die Metzer und aquitanischen Neumen lassen Höhenanordnung erkennen. Ein sicherer Beweis der Diastematie ist der Kustos, jenes verschiedenartig gebildete Zeichen, welches am Schlusse der Zeile die Tonhöhe der Anfangsnote der folgenden Zeile angibt. Italienische wie französische Neumendenkmäler des 11. Jahrhunderts, die weder Linie noch Schlüssel aufweisen, zeigen ihn uns in der Form ‚ oder ✓ (Paléographie musicale II, 19—20).

Wie man als Richtschnur des Textes eine Linie zog, so auch als Richtschnur für die Höhenanordnung der Töne. Aquitanische Neumenhandschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts weisen eine geritzte Linie ohne Schlüsselbezeichnung auf. Der Kustos in den Formen [Kustosformen] regelt den Übergang der Melodie von einer Zeile zur andern. Die verschiedensten Tonhöhen werden durch die Linie markiert (Paléographie musicale III, 84—88, 98, 100—103). Zuweilen wurde diese Linie auch rot gefärbt, ohne aber den Sitz eines bestimmten Tones anzugeben (Paléographie musicale III, 97).

In der bestimmten Bedeutung als *F* bezeichnet durch den Schlüsselbuchstaben tritt uns die rote Linie in italienischen Handschriften aus der Wende des 11. Jahrhunderts entgegen (Paléographie musicale II, 26). Meist gesellen sich ihr andere geritzte Linien, besonders gern aber seit dem 12. Jahrhundert die gelbe *c*-Linie hinzu (Paléographie musicale II, 15, 22, 28, 31, 33, 37 usw.; III 90—93, 95—96 usw.).

Wollen wir dem Chronisten Glauben schenken, so wäre schon seit dem Jahre 986 im Kloster Corbie nach Zeichen auf Linien und in Zwischenräumen gesungen worden[1]. Die erste theoretische Nachricht erhalten wir von Guido, der in seinen »Regulae rhythmicae«[2] (um 1025) einen kurzen Überblick über die zu seiner Zeit herrschenden Notationspraktiken gibt. Während einige sich gänzlich

[1] Siehe Gerbert, »De cantu et musica sacra« II, 61.
[2] G. S. II, 30 f.

der Linien entschlagen, andere zwischen zwei Linien 2 und 3 Töne[1] anordnen, lehrt er die Annahme nur eines Zwischentons und schlägt zur Erleichterung der Übersicht vor, die *F*-Linie rot und die *c*-Linie gelb auszuziehen. Fleischer[2] will diese Neuerung Oddo von Clugny zuschreiben: auf Grund welches Dokumentes vermag ich nicht zu sagen. Welchen bedeutenden Eindruck Guido mit einem nach seiner Lehre notierten Antiphonar bei Papst Johann XIX. hervorrief, wissen wir aus seiner »Epistola de ignoto cantu«[3]. Dieselbe Lehre treffen wir bei Johannes Cotto[4], der noch hinzufügt, daß bei Mangel an Farben an Stelle des Rot ein Punkt an den Anfang der Linie gesetzt werden soll. Auch Johannes de Muris[5] führt mit Berufung auf Guido die gleiche Praktik an. Dieser Punkt an Stelle des *F*-Schlüssels ist vielfach bis ins 17. Jahrhundert nachzuweisen. Verwiesen sei nur auf das folgende Faksimile. Aber auch die »Paléographie musicale« III, 131—132, und Bernoulli's »Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« Tafel III[6] bieten treffliche Beispiele dar. An Stelle des Punktes findet sich zuweilen ein schräger Strich.

Die guidonische Reform gewann seit dem 12. Jahrhundert in Italien, Frankreich, Spanien und England allgemeine Bedeutung. In St. Trond führte im Anfange des 12. Jahrhunderts Radulphus das guidonische Liniensystem ein. Auch Deutschland machte sich die Neuerung zu eigen. Früh verfügt die Reichenau über Gesangbücher mit Neumen auf Linien, während Einsiedeln erst in der Wende des 13. Jahrhunderts und St. Gallen gar erst im 15. Jahrhundert von den linienlosen Neumen Abstand nimmt[7].

Meist werden die zur *F*- und *c*-Linie hinzutretenden Linien nur geritzt, seltener schwarz ausgezogen. Gerade sie aber werden in älterer Zeit gern durch Schlüsselbuchstaben bestimmt. Als solche fungieren fast alle Tonbuchstaben, neben *F* und *c* besonders gern *a*. Ein markantes Beispiel sei aus einem Lacher Kodex der Berliner Kgl. Bibliothek dargeboten[8]:

---

1 Zwischen den Linien *C F* die beiden Töne *D E*, zwischen *F c* die drei Töne *G a b* (♮).

2 »Neumenstudien« I, 5.

3 G. S. II, 44ª.

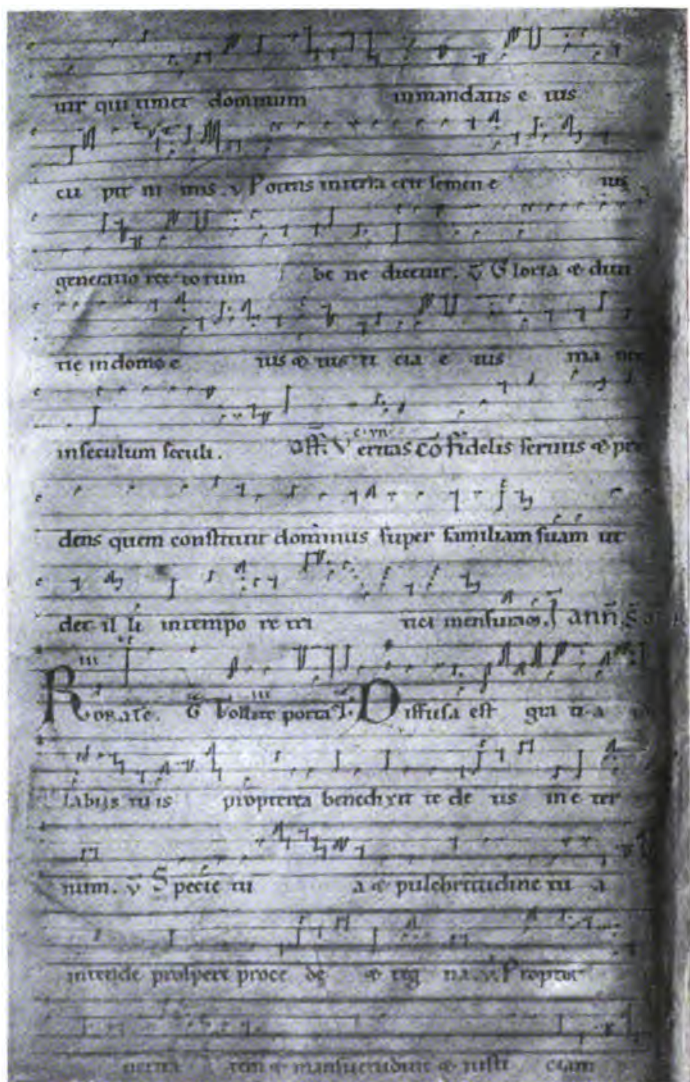
4 G. S. II, 259ᵇ f.

5 Im »Speculum musicae«, lib. VI, cap. 73. Vgl. C. S. II, 310ᵇ f.

6 Ein Blatt aus dem Münchner Kodex lat. 10075.

7 Peter Wagner, »Neumenkunde« (2. Auflage), S. 285.

8 Andere Beispiele siehe in der »Paléographie musicale« II, 33, 37 und III, 90—91, 94—96, 99, 105 und 106.



Berlin, Kgl. Bibl. cod. theol. lat. fol. 276 fol. 73^{v}. Lach. 12. Jahrh.

Linien: *F* rot, *c* gelb, die übrigen grün.

Aber auch Γ *D*, *b*, ♮, *e* kommen früh neben *F a c* zur Bezeichnung der Linien vor (Paléographie musicale III, 196 und V [cod.

London, British Mus. Add. 34209] sowie »Musical Notation of the middle ages« pl. 11). Allein begegnen wir dem ♮- bez. *b*-Schlüssel in der »chanson de croisade« aus der dem 12. Jahrhundert angehörigen Erfurter Handschrift Amploniana 32[1]. Die Codices des 13. Jahrhunderts Oxford Bodley Rawlinson G 22 (um 1225), G 18 (um 1265), Tanner 169 (um 1270) gebrauchen ebenso bald ♭, bald ♮. In dem Wolfenbüttler Kodex Helmst. 499 tritt der ♮-Schlüssel in der Zusammenstellung und auf. Oxford Bodley Digby 133 zeigt die Schlüsselstellung . Γ als Schlüssel geht sogar in die Mensuralnotation über und findet sich im 16. Jahrhundert zur Aufzeichnung tiefer Männerstimmen verwendet. Hingewiesen sei nur auf das Requiem von Pierre de la Rue in dem Wolfenbüttler Miniaturen-Kodex A. Aug. fol.

Meist werden nur eine oder zwei Linien mit Schlüsselbuchstaben ausgezeichnet. Doch begegnen auch Schlüssel vor allen Linien wie in dem Münchner Kodex lat. 9921 oder in der Pariser Handschrift lat. 12044. Ja selbst in den Zwischenräumen erobert sich der Schlüsselbuchstabe einen Platz, wofür z. B. die Münchner Handschrift lat. 10075 Beweis ist[2]. Walter Odington[3] führt nur 5 claves usuales, 5 gebräuchliche Schlüssel auf: $D\ F\ c\ g\ {}^{c}_{c}$.

Waren in bezug auf die Linien neben geritzten und schwarz ausgezogenen nur rote und gelbe erwähnt worden, so erweitert sich die Farbenskala durch Hinzutritt von Grün. Wie Bannister[4] beobachtet, bilden grüne Linien ein Charakteristikum der Handschriften aus Sens. Aber auch andere Stätten der Schreibkunst ziehen in reichem Maße die grüne Farbe heran. Ein Graduale von St. Evroult aus dem 12. Jahrhundert zeichnet neben der roten *F*-Linie die *c*-Linie grün aus (Paléographie musicale III, 194). Die französische Neumenhandschrift des 13. Jahrhunderts Provins Stadtbibliothek 12 bedient sich neben geritzten Linien überhaupt nur der grünen *c*-Linie (Paléographie musicale III, 207). Der Kodex

[1] Vgl. P. Aubry, »Les plus anciens monuments de la musique française« (Paris, Welter, 1905), Tafel III.

[2] Siehe das Faksimile bei E. Bernoulli, a. a. O., Tafel V.

[3] C. S. I, 216[a].

[4] »Catalogo sommario dei codici gregoriani della Biblioteca Vaticana« (2. Auflage). Den Hinweis verdanke ich meinem Kollegen Herrn Professor P. Wagner.

vat. 1756 zieht nur die *F*-Linie grün aus, wohingegen die Handschrift Chartres 520 der grünen *F*-Linie noch eine gelbe *c*-Linie beigesellt[1]. Die aus dem Besitze des Gymnasiums zu Quedlinburg stammende Berliner Handschrift Mus. Ms. Z 78 (cod. membr. saec. XII), Fragmente im Berliner Kodex theol. lat. fol. 276 (saec. XII) sowie die aus St. Bavon kommende Genter Handschrift 488 vom Ende des 12. Jahrhunderts, nicht zu vergessen ein Kölner liturgisches Gesangbuch des 15. Jahrhunderts aus dem Kloster der heiligen Barbara weisen neben der roten *F*- und der gelben *c*-Linie die übrigen Linien grün auf. (Paléographie musicale III, 166). Ein Berliner Neumen-Fragment des 12. bis 13. Jahrhunderts oberitalienischer Provenienz wendet neben einer roten *F*- und zwei geritzten Linien eine grüne *a*-Linie an, und die im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in der Küsterei zu Gernrode geschriebenen Choralcodices Berlin mus. Z 80 und 81 zeigen für *C* gelbe, für *F* rote und für *c* grüne Linien. Schon J o h a n n e s d e M u r i s erwähnt in seinem »Speculum«[2], nachdem er die deutsche Praxis, jede *F*-Linie rot und jede *c*-Linie gelb auszuziehen, festgestellt und die Anwendung nur einer Farbe bei den Franzosen betont hat, eine Praxis, *F*- und *c*-Linien je nach ihrer Lage in 2 verschiedenen Farben zum Ausdruck zu bringen: das im Zwischenraum liegende tiefe *C* durch eine gelbe, das hohe *c* durch eine zur schwarzen hinzutretende rote Linie, das hohe *f* durch eine Zinnober-Linie und die tiefere Oktave *F* durch eine zur schwarzen hinzutretende rote Linie. Ein Kuriosum der Schlüsselbezeichnung überliefert uns der Berliner Kodex mus. access. lat. 699, der 1436 im Benediktinerkloster St. Peter zu Erfurt geschrieben worden ist. In gotischen Choralnoten auf Systemen von 5, seltener 4, 6 oder 7 Linien aufgezeichnet, ist jede *F*-Linie rot, jede *c*-Linie gelb und die übrigen grün dargestellt. Gewöhnlich sind 2 Schlüssel *F* und *c*, aber auch *c* und *g* oder *c e g* vorgezeichnet. Da nun häufiger Schlüsselwechsel und mit ihm Wechsel der Farbe der Linien stattfindet, und da der Schreiber dem Wechsel gleich von vornherein gerecht werden will, so notiert er in folgender Weise:

C grün — C gelb
F rot — grün
F grün — F rot
grün

Im allgemeinen kommt ohne Rücksicht auf Oktavlage, Linie

[1] Peter W a g n e r, »Neumenkunde« (2. Auflage), S. 280.
[2] C. S. II, 311b.

oder Zwischenraum Rot für jedes *F* und Gelb für jedes *c* vor[1]. Fallen die betreffenden Schlüsselbuchstaben in den Zwischenraum, so wird in ihn eine besondere Linie farbig eingezeichnet; die Erinnerung an die Linie als Abbild der Saite scheint noch wach zu sein. Metzer Handschriften des 12. Jahrhunderts ziehen aber auch gelegentlich allein die *c*- Linie gegenüber den übrigen schwarzen rot aus, wie das Beispiel des Berliner Kodex Phill. 1678 dartut:

Berlin, Kgl. Bibl. Phill. 1678 fol. 36r. (Metz, 12. Jahrh.)
Linien: *c* rot, die übrigen schwarz.

Ja es kommt sogar vor, daß *F*- und *c*-Linien rot dargestellt werden, wie aus dem Berliner Kodex theol. lat. fol. 243, einem Psalterium

[1] Vgl. Prag, Univ.-Bibl. XIV G. 46.

feriatum cum hymnario, offenbar wird. In einzelnen Fällen wurden schon im 12. Jahrhundert alle Linien entweder schwarz oder rot gezeichnet. Zum stehenden Gebrauch wurde dies namentlich in Frankreich und England seit dem 13. Jahrhundert, wohingegen auf deutschem Boden noch bis ins 15. Jahrhundert hinein das guidonische Liniensystem mit roter *F*- und gelber *c*-Linie Bedeutung behielt. Einen historischen Beleg für französische und englische Praxis aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts bietet uns jener englische Anonymus, der zur Zeit der Frankonen in Paris musikgeschichtlichen Studien nachging. Bei ihm heißt es[1]:

»Gewisse Notatoren pflegten im kirchlichen Gesange immer zwischen zwei Texten oder zwei Textzeilen oder über einer Textzeile vier Linien von derselben Farbe zu ziehen.. Aber die Alten gebrauchten nur drei verschiedener Farbe, andere nur zwei verschiedener Farbe, wieder andere nur eine einer Farbe. Sie verwandten aber ein Rastral aus irgendwelchem harten Metall (zum Ziehen der geritzten Linien), wie in den Büchern der Karthäuser und anderswo an vielen Orten. Solche Bücher sind jedoch bei den Verfassern von organa in Frankreich, Spanien, Arragonien, Teilen von Pampilonien und England sowie an vielen anderen Orten nicht in Gebrauch, wie ihre Bücher aufs deutlichste erkennen lassen. Hier werden vielmehr einfarbige rote oder schwarze Tintenlinien verwendet. An den Anfang stellen sie ein Zeichen wie *C*, *F* oder *G* und zwar in den Stimmen mit Glück. Gewisse Alte setzen aber einen Punkt an die Stelle des Zeichens und zwar in ganz verschiedener Weise, ein Brauch, der sich bei uns nicht findet. An das Ende einer der vier Linien stellen sie wie im cantus planus ein Zeichen, um die erste Note des folgenden Liniensystems bekannt zu geben

---

[1] C. S. I, 349: Notatores quidam solebant in cantu ecclesiastico semper inter duas scripturas sive inter duas lineas scripturae vel supra unam lineam scripturae quatuor regulas regulare eiusdem coloris; sed antiqui non solebant, nisi tres lineas diversi coloris, alii duas diversi coloris, alii unam unius coloris. Sed habebant regulas regulatas ex aliquo metallo duro velut in libris Cartusiensium, et alibi multis locis. Sed tales libri apud organistas in Francia, in Hispania et Arragonia, et in partibus Pampilonie et Anglie et multis aliis locis non utuntur, secundum quod plenius patet in suis libris; sed utuntur regulis rubris unius coloris, vel nigris ex incaustro factis. Sed in principio ponunt unum signum, sicut C vel F vel G et in partibus bene ponunt. Sed quidam antiqui ponebant punctum unum loco signi et hoc diversimode, quod quidem nunc apud nos non est in usu, sed in fine lineae quatuor linearum ponebant unum velut in cantu plano propter cognitionem primi puncti alterius lineae quatuor linearum. . . . Sed nota, quod organistae utuntur in libris suis quinque regulis, sed in tenoribus discantium quatuor tantum, quia semper tenor solebat sumi ex cantu ecclesiastico notato quatuor regulis etc.

(custos)... Beachte, daß die Verfasser von organa in ihren Büchern fünf Linien anwenden, in den Tenören der Diskante aber nur vier, weil der Tenor immer aus dem auf vier Linien aufgezeichneten kirchlichen Gesange entnommen zu werden pflegte« usw.

Dieses Vierlinien-System der Choralnotation setzt sich schon seit dem 12. Jahrhundert durch. Etwa gleichzeitig mit dem englischen Anonymus betont Elias Salomon in seiner 1274 abgeschlossenen »Scientia artis musicae«[1], daß, wenn zwar für das ganze System 10 Linien notwendig seien, ein umsichtiger Notator nicht mehr als 3 bis 5 gebrauche und mit Hilfe der Schlüssel das Maß des Aufstiegs regeln werde.

Noch einer besonderen Verwendung farbiger Linien sei aus der Wende des 11. Jahrhunderts gedacht. Jene bis in die Zeit Johannis de Muris hochgeschätzen »Quaestiones in musica«, als deren Verfasser Rudolf Steglich den Abt Rudolf von St. Trond (1070—1138) vermutet, enthalten im 27. Kapitel des zweiten Teils eine Tonschrift, bei der aus der Verbindung der Neumen mit einer farbigen Linie gleich auf die Tonart geschlossen werden kann[2]. Für dorische Melodien ist diese Linie rot, für phrygische grün, für lydische gelb, für mixolydische purpurn. In Haupttonarten fixiert die Linie die Lage der Terz über der finalis, in Nebentonarten die finalis selbst. Die entsprechende tonliche Geltung wird durch einen Schlüsselbuchstaben vor der Linie festgelegt. Halbtöne werden, falls sie nicht in nächster Nähe der Linie liegen, durch ein beigefügtes f besonders bezeichnet. Eine Berührung mit den Hilfsbuchstaben des Hermannus Contractus[3] ist erkennbar. Aber auch der Gedanke, die Tonarten durch verschiedene Farben zum Ausdruck zu bringen, war nicht ganz neu. Schon der Verfasser der »Musica enchiriadis«[4] rät, bei der Transposition einer Alleluia-Melodie um mehrere Stufen die verschiedenen Melodiegestaltungen durch verschiedene Farben auszuzeichnen.

---

1 G. S. III, 55.

2 Auf diese Tonschrift machte zuerst Rudolf Steglich in einem Referat über die »Quaestiones« im musikhistorischen Seminar der Universität Berlin 1908 aufmerksam. Vgl. seine Dissertation »Die quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911), erschienen als 10. Beiheft der IMG., Zweite Folge, S. 98 f. und 178 f. Siehe auch das 28. Kapitel der »Scientia artis musicae« des Elias Salomon (G. S. III, 56).

3 Siehe unten S. 143.

4 G. S. I, 156.

3. Kapitel.

Hilfstonschriften der lateinischen Neumen.

Schon früh setzten, wie wir sahen, die Klagen über die Unvollkommenheiten der Neumen ein. Bald suchten aber auch die Musiker diesen Mängeln zu begegnen. Jener römische Sänger Romanus, der nach dem Berichte Eckehard's IV. 790 auf Geheiß des Papstes Hadrian I. mit seinem Gefährten Petrus nach dem Frankenlande (Metz) ziehen sollte, auf dem Wege über die Alpen krank in dem Kloster St. Gallen Zuflucht fand und aus Dankbarkeit für treue Pflege mit Erlaubnis Kaiser Karls des Großen und des Papstes dort blieb, soll in seinen Gesangbüchern Buchstaben angewandt haben, um die Neumen offenbar in jenen Beziehungen ausdrucksfähiger zu machen, in denen sie sich bisher als unzureichend erwiesen hatten[1]. Die Bedeutung dieser Zusatz-Buchstaben überliefert uns Notker der Stammler († 912) in seinem Briefe an Bruder Lambertus[2]. Da in ihm des Romanus nicht gedacht wird und auch die 883 verfaßte »Vita Caroli« eines St. Galler Mönches seiner nicht Erwähnung tut, so ist Peter Wagner's[3] Zweifel an seiner Urheberschaft nicht unberechtigt. Vielleicht trifft dieser Gelehrte mit der Vermutung byzantinischen Einflusses das Richtige. Tatsache ist jedenfalls, daß diese Romanus-Buchstaben ein besonderes Charakteristikum St. Galler Neumen-Handschriften ausmachen, wenn sie auch gleichzeitig in Codices von Metz, Laon und Jumièges vorkommen.

Notker's Erklärung der Buchstaben zeichnet sich infolge seiner Alliterationsspielereien nicht durch besondere Anschaulichkeit aus und scheint im übrigen nicht ganz dem Tatbestande zu entsprechen. Melodische Bedeutung haben a d e i l s. Bei a (altius), l (levare), s (sursum) soll die Stimme sich heben, bei d (deprimatur) und i (iusum) sich senken, bei e (equaliter) im Einklang verharren. Auf

---

[1] Schubiger, »Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert« (Einsiedeln und New York, 1858), S. 10 ff. Siehe auch Nisard, »Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe« VII (1847), Kretzschmar, »De signis musicis«, S. IX f., Pothier, »Les mélodies grégoriennes d'après la tradition« (Tournay 1880), S. 76 ff., und »Paléographie musicale« IV Préface, S. 9 ff.

[2] G. S. I, 95 ff. Siehe auch desselben Verfassers Werk »De cantu et musica sacra« II, 53, und Joh. Wolf, »Ein anonymer Musiktraktat« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« IX, 205.

[3] »Neumenkunde« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912), S. 233 ff.

den Vortrag zielen b f g und p; b (bene teneatur) verlangte breite Tongebung, f (cum fragore seu frendore feriatur) eine Art sforzando, g (in gutture gradatim garruletur) einen trillerartigen Gang, p (pressionem) einen Nachdruck mit Hilfe einer tieferen Vorschlagsnote (pressus). Rhythmischen Sinn zeigen c (cito, celeriter), welches ein schnelleres Tempo verlangt, m (mediocriter), das ein mittleres Zeitmaß beansprucht, t (trahere vel tenere) und x (exspectare), die beide einen Halt zum Ausdruck bringen; der nicht in allen Handschriften überlieferte Buchstabe x hat vielleicht die Bedeutung einer Fermate oder einer Pause (Wagner). Beziehen sich die Buchstaben gemeinhin auf einen Ton, so können sie auch für eine ganze Tonreihe Gültigkeit gewinnen, was äußerlich durch einen Horizontalstrich bis zur Höhe des letzten in Frage kommenden Tones zum Ausdruck gelangt. Auch in Verbindungen kommen die Buchstaben vor. So findet sich bl für bene levare, cm für celeriter mediocriter, im für iusum mediocriter, tb für teneatur bene und tm für teneatur mediocriter. Im übrigen sind aber nicht alle von Notker aufgeführten Buchstaben im praktischen Gebrauch der Handschriften von St. Gallen[1], Einsiedeln[2], Bamberg[3], Metz[4], Laon[5] usw. anzutreffen. Schon der Verfasser der »Quaestiones in musica«, der nebenbei bemerkt für h eine neue Deutung (humiliter inclinare notam designat) findet, im übrigen aber die Lehre von den Romanusbuchstaben in der Fassung des von mir herausgegebenen Darmstädter Anonymus darbietet, weist darauf hin, daß in den Antiphonarien seiner Zeit, das heißt der Wende des 11. Jahrhunderts, nur a c e h i m s t gebraucht wurden[6]. Nach der erhaltenen Praxis spielen neben e und f ohne Frage c m t und jenes zur Bezeichnung der Länge angeführte Strichchen (episema) die bedeutendste Rolle. Aribo Scholasticus[7] (um 1080) weiß zum Beispiel auch nur von c t m zu berichten. Johannes Cotto (um 1100) zeigt umfassendere Kenntnis, vermag aber den Romanus-Buchstaben wegen ihrer Vieldeutigkeit wenig Geschmack abzu-

---

1 »Paléographie musicale« I, pl. XI, II, pl. 116.

2 »Paléographie musicale« IV (Kod. Einsiedeln 121).

3 »Paléographie musicale« II, pl. 120.

4 »Paléographie musicale« X, Avant propos p. 12.

5 »Paléographie musicale« X.

6 Vgl. Rudolf Steglich, »Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf v. St. Trond (1070—1138)« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911), S. 63 und 169.

7 G. S. II, 227a: Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque c t m reperimus persaepe, quae celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt.

gewinnen[1]. Ein Beispiel aus
schauliche ihre Anwendung[2].
Responsorien »Missus est Ga
»Processionale« der Benediktir

℟. Mis-sus est Ga-bri-el An-
de-spon-sa- tam J(
et ex-pa- ve-scit Vir-go de
-as Ma-ri- a, in-ve-ni-st
Ec-ce con-ci- pi- es et pa- r
Al- tis- si- mi
℟. A-ve Ma-ri- a, gra-ti- a ple-na, Do-mi-
-nus te- cum: Spi-ri- tus San-ctus su-per - ve-ni- et
in te, et vir- tus Al- tis- si- mi ob-umbra-

[1] G. S. II, 259a: Nam cum in neumis nulla sit certitudo, notae suprascriptae non minorem praetendunt dubitationem, praesertim cum per eas multae dictiones diversarum significationum incipiant ideoque ignoretur, quid significent.

[2] Vgl. auch das Beispiel auf S. 124.

[3] Solesmes 1888, S. 22 und 272.

Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. Z 47 fol. 7v.

11. Jahrh.

(Zu S. 142.)

gewinnen[1]. Ein Beispiel aus einer Berliner Handschrift veranschauliche ihre Anwendung[2]. Zur Erklärung sei die Fassung der Responsorien »Missus est Gabriel« und »Ave Maria« aus dem »Processionale« der Benediktiner von Solesmes[3] herangezogen:

℟. Mis-sus est Ga-bri-el An- ge- lus ad Ma-ri-am Vir-gi- nem

de-spon-sa- tam Jo- seph, nunti-ans e- i ver- bum;

et ex-pa- ve-scit Virgo de lu- mi-ne: Ne ti- me-

-as Ma-ri- a, in-ve-ni-sti gra-ti-am a-pud Do- mi- num:

Ec-ce con-ci- pi- es et pa- ri- es, et vo-ca- bi- tur

Al- tis- si- mi Fi- li- us.

℟. A- ve Ma- ri- a, gra- ti- a ple-na, Do- mi-

-nus te- cum: Spi- ri- tus San-ctus su- per - ve-ni- et

in te, et vir- tus Al- tis- si- mi ob-umbra-

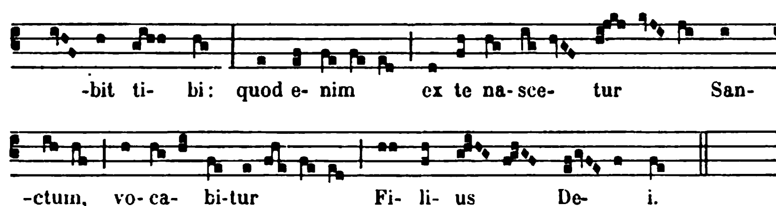
[1] G. S. II, 259[a]: Nam cum in neumis nulla sit certitudo, notae suprascriptae non minorem praetendunt dubitationem, praesertim cum per eas multae dictiones diversarum significationum incipiant ideoque ignoretur, quid significent.

[2] Vgl. auch das Beispiel auf S. 124.

[3] Solesmes 1888, S. 22 und 272.

Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. Z 47 fol. 7v.
11. Jahrh.

(Zu S. 142.)



Bedeutsamer war ohne Frage die Hilfstonschrift des Hermannus Contractus († 1054)[1]. Sie zielte allein darauf, die in den Neumen roh angezeigte Bewegung der Stimmen genau in ihren nach oben und unten abzumessenden Tonschritten zu bestimmen. Zu diesem Zwecke wurden die Anfangsbuchstaben der lateinischen Intervallbezeichnungen den Neumen hinzugefügt. Es bedeuteten:

e (equisonus = unisonus)	= Einklang
s (semitonium)	= Halbton
τ (tonus)	= Ganzton
τ^s oder $\overset{s}{\tau}$ (tonus cum semitonio)	= kleine Terz
$\overset{\tau}{\tau}$ (tonus cum tono = ditonus)	= große Terz
D[2] (diatessaron)	= Quarte
Δ oder δ (diapente)	= Quinte
$\overset{s}{\Delta}$ (diapente cum semitonio)	= kleine Sexte
$\overset{\tau}{\Delta}$ (diapente cum tono)	= große Sexte

Die Aufwärtsbewegung wurde nicht besonders bezeichnet, die Abwärtsbewegung durch einen Punkt unter dem Intervall-Buchstaben dargetan.

Unwillkürlich drängt sich angesichts der übereinandergelagerten Intervallzeichen die Parallele mit der byzantinischen Neumation auf, in der auf dieselbe Weise aus kleineren Tonschritten größere gewonnen wurden. Die Nebeneinanderordnung der Buchstaben,

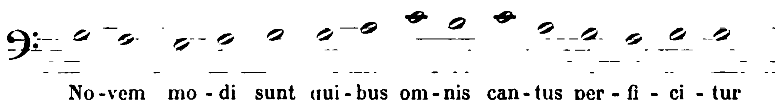
[1] Vgl. G. S. II, 149, den Darmstädter Anonymus in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« IX, 196, Johannes Cotto in G. S. II, 259b und Johannes de Muris (Spec. mus. VI, 12) in C. S. II, 305. Kretzschmar, »De signis musicis«, S. XXIV f., erörtert kurz diese Hilfsschrift.

[2] Das große D findet sich sowohl beim Darmstädter Anonymus als auch bei Cotto. Letzterer betont ganz besonders: D capitalis diatessaron praetendit. Doch läßt sich auch das kleine d durch frühe Handschriften wie München clm 9921 und 14965a belegen.

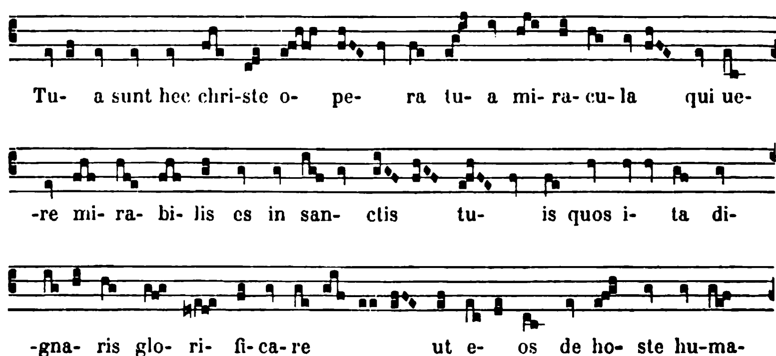
wie sie Gerbert zum Abdruck bringt, ist mir handschriftlich nicht begegnet. Diese Hermannischen Buchstaben traten gemeinhin mit Neumen in Verbindung, konnten aber auch selbständige Verwendung finden, wie der Kodex Karlsruhe 504 beweist, in dem eine Variante der Hermannischen Verse »Ter terni sunt modi« in folgender Form auftritt:

G t s s t e t $\overset{s}{t}$ s s $\overset{s}{t}$ t t t e

Novem modi sunt quibus omnis cantus perficitur usw.



Eine Weiterbildung der Hermannischen Notation ist im Münchner Frutolf-Kodex clm 14965[a] auf uns gekommen. Das Prinzip der Charakterisierung des Intervalls durch den Anfangsbuchstaben seiner lateinischen Bezeichnung wird festgehalten, Zusammensetzungen bis zur Quinte aber dadurch vermieden, daß für den Halbton (semitonium) das lange ſ, für die kleine Terz (semiditonus) das runde s, für die große Terz (ditonus) das kleine d, für die Quarte (diatessaron) das große D und für die Quinte (diapente) das Δ eingeführt wird. Besondere praktische Bedeutung hat die Hermannische Notation im übrigen nicht gewonnen. Für die entwickeltere Form dieser Hilfsschrift sei das Beispiel des Frutolf-Kodex[1] mit Übertragung dargeboten:



[1] Für die Überlassung des Klischees bin ich meinem Kollegen, Herrn Prof. Dr. Peter Wagner, herzlich dankbar.

Tu a sunt hec xri ste o pe ra tu a mi ra bi lia

qui me re mi ra bi lis es in san ctis

tu is quos i ta digna mis glo ri fi ca

re uis e os de ho ste huma ni ge ne ris

mi ra bi li ter fa ci as tri um pha

re. V. Glo ri a uir tus et gra

ti a hec est omnibus sanctis e ius. Quos

Aus Cod. lat. 14965[a] der Hof- und Staatsbibl. München.

-ni ge- ne- ris mi-ra- bi- li- ter fa- ci- as tri-um-pha-

-re. ℣. Glo- ri- a uir- tus et gra- ti- a hec est[1]

om-ni- bus san- ctis e- ius. Quos

[1] Es fehlt in der Vorlage ein t; an der Höhenanordnung der Neumen ist aber der Gang der Melodie deutlich erkennbar.

4. Kapitel.

Der Verfall der Choralnotation im 16. bis 18. Jahrhundert und ihre Reform.

Von den vielen Differenzierungen der Choralschrift behaupteten gegen Ende des Mittelalters nur zwei als Endergebnisse der Entwickelung das Feld: die römische Choralnote oder Quadrat-Notenschrift, welche in Italien, Spanien, Frankreich, England und den nordischen Ländern sowie beschränkt in Deutschland in Gebrauch war, und die gotische Choralnotierung, die besonders für Deutschland und die angrenzenden Gebiete Bedeutung gewann. Beide bewahrten bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ihr traditionelles Zeichenmaterial, wenn auch die Namen der Neumen bereits im 14. Jahrhundert in Vergessenheit gerieten[1] oder verunstaltet wurden und später die Tendenz zur Auflösung der zusammengesetzten Notenformen namentlich im Druck infolge der Satzschwierigkeiten nicht zu verkennen ist. Bemerkenswert ist das Verhalten der Notatoren zu den Einzelnoten. Hier sind landschaftliche Unterschiede zu konstatieren. Betrachten wir zunächst die römische Choralnotation. Auf französischem Boden läßt sich im 15. Jahrhundert die brevis, auf englischem brevis und longa (virga), auf italienischem die longa überwiegend als simplex nota feststellen. Aus der französischen Literatur sei nur auf das dem »Processionale monasticum« der Bibliothek Wolffheim entnommene Faksimile und aus der späteren Zeit auf Coignet's »Poenitentiale« vom Jahre 1537 hingewiesen. Als ein gutes Beispiel der englischen Praxis kann das »Graduale secundum usum Sarum« des British Museum Lansd. 462 aufgeführt werden. Die italienische Praxis läßt sich durch eine reiche Literatur seit dem 14. Jahrhundert belegen. Es seien von Handschriften nur erwähnt die Gradualien London British Museum 18198, Arezzo (Bibl. Com.), La Cava (Abtei), Modena (Bibl. Estense), Neapel (Bibl. des Grafen von Torrequadra), Rom (Bibl. Barberini XIV. 30 und Bibl. Naz. Var. XX. 290), Verona (Bonnuzzi), von denen die »Paléographie musicale« Faksimilien darbietet, zu schweigen von einem reichen unbenutzten Material[2] und theoretischen Dokumenten wie der »Ritus canendi vetustissimus« des Johannes Gallicus in Parma († 1473). Daran schließt sich

[1] Vgl. Joh. de Muris im »Speculum musicae« lib. VI, cap. 72 (C. S. II, 306a).

[2] Z. B. Berlin, Kgl. Bibl. theol. lat. quart. 99, Kgl. Kupferstichkabinett Ms. 261—1903 usw.

eine umfassende gedruckte Literatur, aus der die Arbeiten von H. Riemann[1] und P. Raph. Molitor[2] so manches Blatt durch Reproduktion allgemein zugänglich gemacht haben. Es sei nur erinnert an die Missaldrucke eines Ulr. Han (1476), Math. Moravus (1479), Octav. Scotus (1482, 1483, 1484), Stephan Planck (1482, 1485), Theodor de ragazonibus de asula (1489), Haman Hertzog von Landau (1493, 1497), Emericus de Spira (1493), Andreas de Toresanis (1496), Georgius Arrivabenus (1499) usw. Im 16. Jahrhundert wird in italienischen Missalien die longa (virga) als Einzelnote fast allgemein, macht aber dann gegen Ende des Jahrhunderts wieder mehr der brevis Platz[3]. Namentlich waren es die Junta-Drucke, welche der Anwendung der longa im weitesten Maße Vorschub leisteten. Besonders herausgehoben sei der »Cantorinus Romanus«.

Eine eigene Stellung nehmen unter den italienischen Choralbüchern auch bezüglich der Notation diejenigen der Mailänder Diözese ein. Charakteristisch für sie ist der Gebrauch der Rhombe (semibrevis) als Einzelnote, eine Eigentümlichkeit, die übrigens seinerzeit den Unwillen des Meister Gafurius erregte. Die Missalia von Leonhard Pachel aus den Jahren 1478, 1486, 1488, 1494, 1498 usw. spiegeln diese Mailänder Notationspraxis klar wider. Aber auch in anderen Gegenden gewinnt die semibrevis erhöhtes Interesse. In England benutzt bereits der aus dem 14. Jahrhundert stammende Worcester Psalter neben der virga die Rhombe als Einzelnote. In Deutschland wird die besondere Rolle der semibrevis im Hinblick auf die große Bedeutung der gotischen Choralnotation auch in der römischen Quadratschrift verständlich. Es sei hier vor der Hand nur auf den Kodex in 8° 93 der Bibliotheca Amploniana zu Erfurt hingewiesen. Daß übrigens beide Notationen auch in anderen Ländern nicht ohne Einfluß auf einander blieben, das vermag evident das »Missale Ambrosianum« des Leonhard Pachel in Mailand aus dem Jahre 1498 in seinem Ligaturen-Material zu zeigen.

[1] »Notenschrift und Notendruck. Bibliographisch-typographische Studie« in der »Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder«, Leipzig (1896).

[2] »Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendrucks in Deutschland«, Regensburg, Fr. Pustet, 1904.

[3] Schon 1558 sagt Don Lieto Panhormitano im »Dialogo quarto di musica«: »Già è manifesto senz' andare più oltra che il Canto Gregoriano è stato il primo nel atto prattico e quantunque sia stato osservato per varie figure, basta ch'è stata redotta in figura quadra domandata Breve et attribuita al tempo.« (Exemplar in Bibliothek Dr. W. Wolffheim.)

Zeichen des Verfalls der Choralnotation machen sich dann und wann neben fehlerhafter Schreibung der longa mit dem Strich an der Linken wie bei Emericus de Spira (1493) vornehmlich bei den Ligaturen geltend. Sie zeigen uns, mit welchen Schwierigkeiten die Drucker zu kämpfen hatten, und wie glänzend zum Teil gerade die Offizinen im ersten Jahrhundert des Musikdrucks ihrer Aufgabe Herr wurden. Nur einige Unregelmäßigkeiten seien aufgeführt. Ulrich Han (1476) ersetzt den scandicus durch , den torculus durch , und schafft durch Zusammensetzung aus kleineren Teilen so manche merkwürdige drei- und viertönige Notenverbindung, wie z. B.: . Octavianus Scotus fügt in seinem Missale von 1484 die Neumen aus Einzelnoten lose zusammen, setzt an Stelle des torculus drei einzelne breves , bildet den porrectus aus brevis mit zwei folgenden longae und ersetzt häufig den podatus durch zwei übereinandergelagerte breves . Ähnlich verfährt Joh. Baptista Sessa 1490, Andreas de Toresanis 1496, Georgius Arrivabenus 1499 und andere mehr. Der »Ordo infirmum inungendi« der Kölner Karthäuser (um 1500) weist, um noch ein Beispiel anzuführen, die merkwürdige Form auf, welche offenbar durch den Holzschnitt bedingt ist.

Im 16. Jahrhundert schreitet der Verfall der Ligaturen weiter vorwärts. Die 1533 geschriebene Münchner Handschrift clm 17801 ersetzt den podatus durch oder [1]. Letztere Form kam auch schon im 15. Jahrhundert vor[2], wenn es sich um einen Sekundschritt handelte, wohingegen für größere Intervalle an der alten Form festgehalten wurde. Man erkennt hier wieder, wie rein äußere Gründe zur Umbildung des Formenmaterials führen konnten. Für die clivis tauchte neben der üblichen Form auch die ungestrichene auf. Für den porrectus wird sowohl als [3] verwendet. Liqueszente Zeichen kommen außer Gebrauch. Besonders tief gesunken ist der Choralnotendruck um die Wende des 16. Jahrhunderts. Das alte Formenmaterial der Ligaturen ist kaum

[1] Siehe Max Sigl, »Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung« (Regensburg, Pustet, 1911), S. 35 ff., der einen ganzen Abschnitt »Zur Choralnotenschrift des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit« beiträgt.

[2] Z. B. im Berliner Kodex Musik-Abt. Z 3, einem Rituale des 15. Jahrhunderts. Siehe auch Anonymus XI in C. S. III.

[3] Siehe Anmerkung 1.

je unverändert anzutreffen. Aufgeräumt ist überwiegend mit der über der vorletzten gelagerten letzten Note. Der Anfangston einer absteigenden Ligatur hat höchst selten die abwärtsgehende cauda, die Endnote ist zum Überfluß mit ihr ausgestattet. Aus einfachen breves werden häufig die Ligaturen nur lose zusammengefügt[1]. Von unvollkommenen Choraldrucken aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts seien als Beispiele aufgeführt: Das »Rituale sacramentorum« (Mantuae apud Franc. Osannam, MDCVII), das »Missale Romanum« (Venetiis apud Cieras, MDCVII) und das »Graduale« (Junta 1611)[2].

Einen besonderen Einfluß auf die Notation übt das Bestreben aus, in der Choralschrift den Rhythmus des Textes zum Ausdruck zu bringen. Schon 1380 betont Henricus de Kalkar in seinem »Cantuagium«, daß auch im Choralgesange longae, breves und semibreves mit einem gewissen Unterschiede gesungen werden müßten, und daß es des richtigen Verständnisses wegen nötig sei, bei Lesungen und Predigten gewisse Silben länger als andere zum Vortrag zu bringen[3]. Ein »Missale Monasticum« des 15. Jahrhunderts, welches Thibaut in seinen »Monuments«[4] aus der Petersburger Handschrift Q. v. I, Nr. 117 im Faksimile veranschaulicht, zeigt diesen Gedanken bereits in die Praxis übersetzt. Es finden sich Stellen wie [Notenbeispiel: re-sur-ge-ret], in der auch die unregelmäßige Form des podatus auffällt, oder [Notenbeispiel: Te Domi-ne]. Im Anfange des 16. Jahrhunderts betont der Venediger Drucker Junta (Giunta) in seinem »Missale Romanum« vom Jahre 1508 besonders die Einführung von Akzenten, die zur Erkenntnis der Länge und Kürze von Silben von nicht geringem Nutzen seien[5], und auch

[1] Vgl. das »Directorium chori« (Romae ap. Rob. Granjon Parisiensem 1582).

[2] Siehe die Studie von C. H. Leineweber, »Das Graduale Junta 1611«.

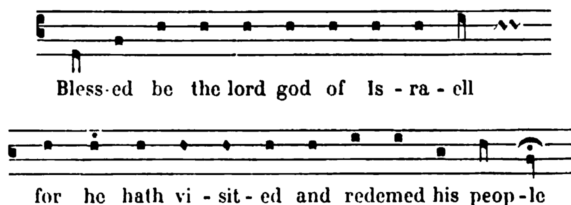
[3] Kgl. Bibl. Berlin Mus. Ms. theor. 79 fol. 24b: »Haec (die Beziehung der Mensuraltheorie zur kirchlichen Musik) autem posui non ut per tales mensuras choraliter semper cantetur, sed ut proportionaliter longae et breves et semibreves aliqualiter cantando diversentur. Sed etiam in lecturis et sermonibus, si recte intelligi debeant, oportet sillabas quasdam aliis tenere longius.« Siehe auch J. B. Klein, »Der Choralgesang der Kartäuser in Theorie und Praxis unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Kartausen«, Berliner Dissertation, 1910, S. 41 f.

[4] J. B. Thibaut, »Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine« (Leipzig, Harrassowitz, 1910), S. 83.

[5] »cum ... accentibus non parum ad cognoscendum syllabas vel longas vel breves necessariis.«

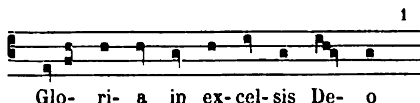
das Missale (Lucantonio Giunta, 1541) enthält in seinem Titel den ähnlichen Hinweis »additis etiam accentibus in dictionibus necessariis«. Bald können wir dann in den Drucken ein der Petersburger Handschrift entsprechendes Verfahren beobachten. Die Junta-Drucke scheinen wieder in dieser Beziehung seit etwa 1550 bahnbrechend gewirkt zu haben; eine große Gefolgschaft läßt sich nachweisen. Mannigfaltig ist das Notenmaterial, welches dem bezeichneten Zwecke dient.

Das »booke of Common praier noted« des John Merbecke aus dem Jahre 1550, welches aus der Offizin des Richard Grafton hervorging, unterscheidet die vier Notengattungen. Erstere gilt brevis, die zweite semibrevis, die dritte minima, die vierte fungiert als Schlußnote. Der Punkt verlängert einen Notenwert um die Hälfte. Ein kurzes Beispiel mag ihre Anwendung erläutern:



Noch 1714 begegnet uns nahezu das gleiche Zeichenmaterial (longos), (breves), (semibreves) in der »Arte de canto llano« von Antonio Martin y Coll (Madrid).
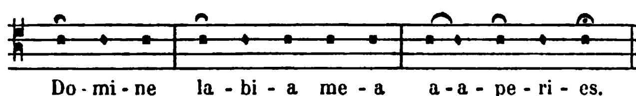
Die erste offizielle Ausgabe des »Missale Romanum« (Romae, apud heredes Bartholomei Faletti, Joannem Variscum et socios, 1570) sucht ebenfalls in der Notation dem Sprechakzent, der Wortdeklamation, gerecht zu werden und bedient sich zu diesem Zwecke der unterschiedenen Formen longa und brevis, z. B.:[1]
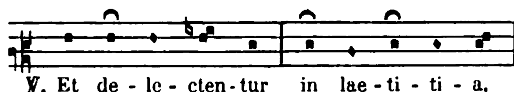


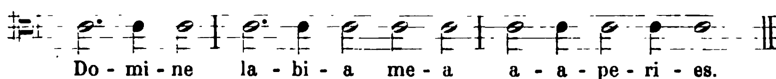
Weitere Ausbildung in ihrer Beziehung zur Wortdeklamation erfuhr die Choralnotation bei Guidetti.

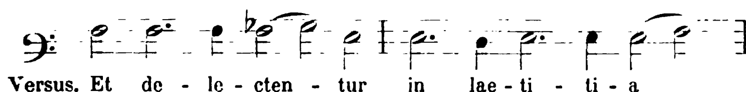
[1] Vgl. F. X. Haberl, »Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1902«, S. 138 f.

In seinem »Directorium chori« aus dem Jahre 1582 (Romae, apud Robertum Granjon Parisiensem) werden die Notengattungen ■ ◆ unterschieden. Als der Grundwert gilt die brevis ■ von der Dauer eines tempus. Die semibrevis ◆ mißt nur den halben Wert, die brevis mit darüberschwebendem Halbkreise $1\,{}^1/_2$ tempora, die brevis mit Halbkreis und Punkt 2 tempora. Werden brevis und semibrevis miteinander verbunden, so wird der Vokal der darunterstehenden Silbe noch einmal leicht angesungen, wie wenn z. B. Doominus an Stelle von Dominus geschrieben stände[1]. Ein paar kurze Beispiele des akzentischen und konzentischen Gesanges werden die Anwendung der verschiedenen Formen am besten veranschaulichen:







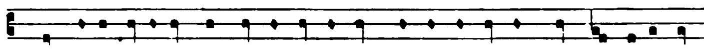


Dieses stark mensurale System der Zeichengebung tritt aber zurück hinter jenem, das unter den Formen ■ ◆ zwar verschiedene, aber unbestimmtere Werte erkennt. Im Anfange des 17. Jahrhunderts stand diese Methode, in der Choralnotation den Sprachrhythmus zum Ausdruck zu bringen, in voller Blüte. Die Reihe von Zeugen, welche Molitor in seiner Studie »Choral-Reform« aufführt, läßt sich mit Leichtigkeit erweitern. Es seien aus Theorie und Praxis nur aufgeführt: die »Rubricae peculiares observandae in cantu oratorii« (17. Jahrhundert), das »Rituale sacramentorum« (Mantuae 1607), das »Missale Romanum« (Venetiis, apud Cieras, 1607), das »Directorium chori« des Guidetti (1615), das »Organo

[1] Diese Praxis artete zu einer Unsitte aus, die von den Theoretikern (wie z. B. del Lago oder Scheyrer 1663) schwer gerügt wurde.

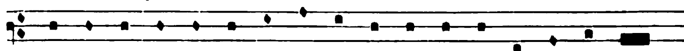
suonarino« Adr. **Banchieri's** (Ven., Vincenti, 1622), der Plantin-Moretus-Druck »Rituale Romanum« (1631), der »Cantus ecclesiasticus sacrae historiae passionis« (Viennae Austriae, Typis Matthaei Cosmerovii 1660), die »Philomela carthusiana« 1663, das »Directoir du chant grégorien« von **Millet** (1666), die »Science et Pratique du Plain-Chant« von **Jumilhac** (Paris, Bilaine, 1673), der »Cantus ecclesiasticus« von Philippus **Magalanicus** (Antwerpiae apud Henricum Aertssens 1691), das »Directorium . . . R. P. Valentini **Molitoris**« (St. Gallen 1692), der »Canto ecclesiastico« von **Frezza dalle Grotte** (1698), das »Processionale iuxta usum Fratrum B. V. Mariae de Monte Carmelo« (1711), die »Scola di canto fermo« von **Fedeli** (1757), das Karmeliter-Missale (Venedig 1759), der »Cantore brevemente istruito« von **Bandini** (1761), das »Rituale Romanum« (Venetiis, ex Typographia Balleoniana 1799), das »Graduale Romanum« (Leodii, Spée-Zélis, 1863) und das »Graduale Romanum« (Regensburg, Pustet, 1871), um aus verschiedenen Zeiten und Gegenden nur ein paar Beispiele herauszugreifen. Wie verschieden die Notationsbilder dieser dem Wortakzent folgenden Melodien sein können, mögen ein paar Proben belegen. Zugleich sei darauf hingewiesen, daß es an Widersprüchen der Aufzeichnung nicht fehlt[1].

Missale Romanum (Venetiis apud Cieras MDCVII).



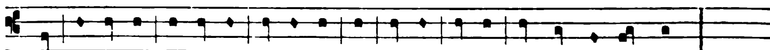
Re-spice e-tiam ad de-uo-tis-simum Impe-ra-torem nostrum . . .

Rubricae peculiares observandae in cantu oratorii.



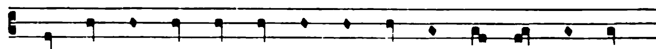
Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

Missale Romanum (Augustae Vindelicorum et Graecii, 1724).



Qui sa-lûtem humá-ni gé-ne-ris in ligno crucis consti-tu-i- sti;
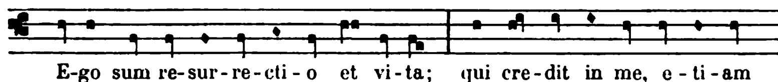
Karmeliter-Missale 1759.
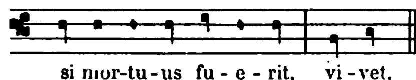


Sed iam co-lumnae hu-ius prae-co-ni - a no - vi-mus.

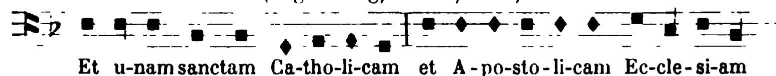
[1] Vgl. hierzu **Molitor**, »Choral-Reform«, S. 75 ff.

Rituale Romanum (Venetiis ex Typographia Balleoniana 1799).

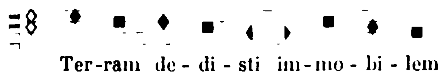




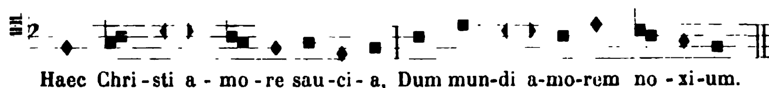
Graduale Romanum (Regensburg, Pustet, 1871).



Eine Eigenheit der Notierung **Jumilhac's** bei Fixierung metrischer Gesänge verdient besondere Erwähnung. Zur Darstellung der Elision teilt er die der unbetonten Silbe entsprechende semibrevis ♦ in zwei Teile ◂ ▸, z. B.:



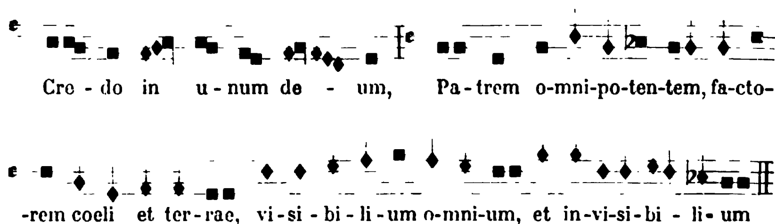
oder:



Sehen wir hier den Wortrhythmus eine gewisse Messung des Choralgesanges hervorbringen, so macht sich seit dem 14. Jahrhundert in einigen Formen des einstimmigen Choralgesanges auch ein offensichtlicher Einfluß der Mensuralmusik bemerkbar, deren machtvolles Aufblühen seit dem 12. Jahrhundert einen wichtigen Faktor in der allgemeinen Musikentwickelung bedeutete. Im Bereiche des »Symbolum Cardineum« oder »Patriarchinum« (Credo cardinalesco)[1], sowie der Sequenz oder Prose[2], gelangte neben den im cantus planus anerkannten Notenformen auch die nach oben gestrichene Rhombe zur ungefähren Bezeichnung eines kleineren Wertes zur Anwendung, ja es griff auch namentlich im Credo oftmals vollständige Mensur Platz. Solche zwischen cantus planus und cantus mensuratus stehenden Gesänge bezeichnete man nun wegen der angewandten Zerlegung (frangere) der gebräuchlichen

[1] Vgl. G. Zarlino, »L'Istitutioni Harmoniche«, IVa parte, cap. XXXIII.
[2] Siehe Gafori, »Practica musicae«, cap. 6.

Einzelwerte in kleinere als »cantus fracti«[1]. Einige auf sie bezügliche geschichtliche Notizen des 17. und 18. Jahrhunderts hat Raphael Molitor[2] in seinem Büchlein »Reform-Choral« zusammengetragen. Reiche praktische Belege enthält jener 1507 von Joachim Cuntz vollendete Kodex 546 der Stiftsbibliothek St. Gallen, den Otto Marxer in einer Studie »Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens«[3] behandelt hat. Das punctum (brevis) bildet den Grundwert, der eine Teilung bald in zwei, bald in drei geschwänzte Rhomben erfährt, aber auch durch den punktierten Rhythmus ◆◆ ◆ ($^3/_4$ $^1/_4$) ersetzt werden kann. Die ungestrichene Rhombe kommt gemeinhin nur in den über einer Silbe sich erhebenden Tonreihen (ordinationes, Konjunkturen) vor, deren höchster Ton als virga (longa) dargestellt wird. Ein Beispiel aus cod. 546 veranschauliche die Gattung[4]:



Auf derselben Grundlage erhebt sich auch der cantus fractus in dem dem 16. Jahrhundert entstammenden Münchner Kodex lat. 17801[5]. Eine andere Anschauung leitet dagegen die Aufzeichnung ähnlicher Gesänge in den Handschriften Innsbruck Universitätsbibliothek 457 in 4° (Ende 14. Jahrhundert), Breslau Universitätsbibliothek I quart. 466 (15. Jahrhundert), München, lat. 23284[6] (14./15. Jahrhundert), lat. 14013[7] (15. Jahrhundert) und anderen mehr. Hier liegen, abgesehen von ganz geringen Einmischungen gotischer choraler Formen, durchaus nach den Regeln der Zeit mit den mensuralen Werten ■ ■ ◆ ◆ ◆ notierte Credo-, Sanctus-

---

[1] Einen ganzen Abschnitt über den »canto fratto« bringt z. B. Andrea di Modona in seinem »Canto Harmonico« (Modana 1690), Parte V^a^.

[2] Freiburg i. Br., 1901, S. 11 f.

[3] St. Gallen, Buchdruckerei Ostschweiz, 1908.

[4] Siehe Marxer, a. a. O., S. 154.

[5] Vgl. Sigl, a. a. O., Teil II, Beilagen S. 51 ff.

[6] Ebenda, S. 21 f.

[7] Ebenda, S. 32 ff.

und Agnus-Melodien vor. In dieselbe Reihe gehört auch die Münchner Handschrift lat. 8567[1] aus dem Jahre 1706.

Zur Entwickelung der römischen Choralnotation im 17. und 18. Jahrhundert bietet Molitor's Studie »Reform-Choral«[2] höchst brauchbares Material dar. Wie früher umfaßt das Liniensystem meist vier, seltener fünf Linien. Überwog bisher die rote Farbe derselben, so werden sie seit der Mitte des 17. Jahrhunderts meist schwarz ausgezogen. Als Einzelnote herrscht nach wie vor in französischen Quellen die brevis, und auch in deutschen und italienischen überwiegt sie gegenüber Rhombe und longa. Die Rhombe wurde nach Cerone (»Le regole piu necessarie per l'introduttione del canto fermo«, 1609) nur in Hymnen, Credos und Sequenzen als Einzelnote gebraucht. Andrea di Modona (Canto Harmonico 1690) bezieht sie allgemein auf kurze Silben, gibt ihnen den halben Wert der brevis und verlängert die vorhergehende brevis um die Hälfte. Bemerkenswert ist, daß nach einigen Theoretikern wie Fabritius (»Regole Generali di Canto Fermo«, 1708) und Santoro (»Scola di canto fermo«, 1715) die links gestrichene longa einen etwas kürzeren Wert beansprucht als die rechts gestrichene. Was die Ligaturen anbetrifft, so ist nur noch bei wenigen wie Jumilhac (»La Science et la Pratique du Plain-Chant«, 1673) und Poisson (»Traité théorique et pratique du plain-chant«, 1750) die alte Form des podatus anzutreffen. Besonderer Beliebtheit erfreut sich die oblique Form der clivis oder . Kaudierte Formen werden in Frankreich und besonders in Italien immer seltener und verschwinden im 18. Jahrhundert fast ganz, wie z. B. Choralbücher aus der Florentiner Offizin von Jo. Bapt. Stecchius und Ant. Joseph. Paganius beweisen. Wie herrlich nehmen sich dagegen, um ein Beispiel herauszugreifen, die Choraldrucke der Gebrüder Veith in Augsburg und Graz aus, die sich zwar auch des alten podatus und entsprechender mehrtöniger Neumenformen entschlagen, aber sonst den alten Formenreichtum in schön geschnittenen und sauber auf Systemen von vier roten Linien gedruckten Typen aufweisen.

Hinsichtlich des Vortrages der Noten gehen nach den Feststellungen Molitor's die Meinungen im 17. und 18. Jahrhundert stark auseinander. Die Mehrzahl hält an dem Gleichmaß aller Noten fest. Doch lassen einige für proparoxytona (Marinelli 1671,

[1] Ebenda, S. 68 ff.
[2] Freiburg i. Br., Herdersche Buchhandlung, 1901, S. 12 ff.

Zapata 1682, Cizzardi 1711, Santoro 1715) und für die Weisen der Hymnen, Credos, Lamentationen usw. (Cerone 1609, 1613, Stella 1645, Avella 1667, Jumilhac 1673, Zapata 1689, Villa Lobos 1688, Santoro 1715, Illuminato da Torino 1742, Roel de Rio 1748, Domingo da Rosario 1758, Bernardo da Conceição 1788) den rhythmischen Vortrag zu. Andere, wie Vallara 1724, handhaben den ganzen Choral freier, nehmen für die Einzelformen virga und Rhombe gegenüber dem punctum (brevis) differenzierte Werte an (Cerone 1609, Frezza dalle Grotte 1698, Fedeli 1757, Rossino 1793) oder lassen eine Dehnung von Anfangs- und Schlußnote zu (Frezza 1698, Leboeuf 1741). Wieder andere folgen der Lehre Guidetti's und beobachten auch im cantus planus eine gewisse Mensur (Caposole 1623, Marcio Ercole 1686, Santoro 1715, Poisson 1750). Die gewöhnliche Wertreihe ist ■| = 2, ■ = 1, ♦ = $^1/_2$, ♦| = $^1/_4$. Doch operieren viele auch nur mit unbestimmten Größen, namentlich im rhythmischen Gesange. Besonders vermerkt sei die Praxis der Zisterzienser. Nach den in der Kgl. Bibliothek Berlin handschriftlich vorliegenden, aus dem Jahre 1742 stammenden »Fundamenta Cantus Choralis in usum Sac. Ord. Cist.« (Mus. ms. 4° 110)[1] betonte das Zisterzienser Antiphonale vom Jahre 1690

---

[1] »Figura in cantu chorali est illud signum quod notam vocamus et per hoc signum clavis, vox seu tonus in aliquo cantu exprimitur, licet in primis iuxta novissimum Antiphonale Cisterciense Anno 1690 editum omnes omnimodo notas secundum peritos in arte canendi Gregoriana eadem esse mensurâ et valore nulloque alio discrimine ab invicem secerni quam quod quadratae quales sunt ■ ■ sive caudatae ut hae |■ ■| sive junctae et cohaerentes ut istae |■■ ■■| sive duplices seu obliquae ut sequentes |◣ |◣ sive quae caudatis suppositae decussatim eliminantes consequenti invicem ordine per lineas et spatia perlabuntur in alicuius vel vocis vel syllabae productiore accentu ut istae ■|♦♦. Productae inquam notae, licet iuxta novum antiphonale trito temporis intervallo et nec longiore nec breviore sed aequali prorsus passim ac ubique sint producendae, nihilominus secundum Graduale Cisterciense Anno 1668 editum quantitates mensuras sive valores notarum distinguimus hoc modo ■| ■ ♦. Prima quae habet caudam dicitur longa, insumit tempus unum et dimidium temporis debetque longius protrahi seu tanto temporis spatio teneri quanto ambae sequentes. Secunda quae simpliciter quadrata est dicitur brevis insumitque tempus unum et non est ita protrahenda ac prima. Tertia verum quae ovi figuram accedit fereque crucem exprimit dicitur semibrevis eaque unica semper unicis syllabis et brevis brevi syllabae tantum imponitur dimidium temporis impedit seu celeriori spiritu et breviori tono decurrenda est. Obliquae ut hac |◣ ordinarie se extendunt deorsum in secundam vel tertiam etc. et in his per obliquum ligatis nihil aliud valet nisi initium e

den gleichen Vortrag aller Noten, mochten sie nun als quadratische ■ ■, kaudierte ┍■ ■┑, ligierte ┍■ ■┑, oblique ┍◣ oder als productae ■┑◆◆ zur Darstellung gelangt sein. Der Verfasser erwähnt aber die Lizenz des »neuen Antiphonale«, einen um 1/3 tempus (brevis-Wert) verlangsamten Vortrag zuzulassen, und stellt die Praxis des Zisterzienser Graduale von 1668 gegenüber, welches mit den unterschiedenen Werten ■┑ ■ ◆ operiert. Ersterer gelte longa und umfasse 1 1/2 tempora[1], müsse also im Gesamtwerte der beiden folgenden zum Vortrage gelangen. Die zweite heiße brevis, gelte ein tempus und sei nicht so gedehnt zu singen wie die erste. Die dritte in Eigestalt, die fast die Form eines Kreuzes annehme, führe den Namen semibrevis, stehe auf kurzen Silben und gelte nur 1/2 tempus. Bei der obliqua habe nur Anfang und Ende Geltung, ihr Wert sei der einer quadrata. Pausen und Atemzeichen seien im Gesange nach den einzelnen Worten und dem Wortsinne zu beobachten.

Willkürlichkeiten der Schreibung und nationale Eigenarten der Choralnotation blieben auch im 19. Jahrhundert bestehen[2]. In Italien behielten die Venetianer Ausgaben ihre führende Stellung. In Frankreich kamen nach Annahme der römischen Liturgie eine Fülle von Choralausgaben in Lyon, Rennes, Dijon, Avignon, Paris, Marseille usw. heraus, die in mancher Beziehung voneinander abwichen, alle aber unter dem Einflusse der Ausgabe von Nivers (1697) standen. Besonders herausgehoben sei die Offizin von Le Coffre in Paris. Sie benutzt für ihre liturgischen Gesangbuchdrucke das Typenmaterial longa ■■, note à queue ■┑, simple carrée (brève) ■ und semibrève ◆. Letztere wird nur als Durchgangs- und Ziernote gebraucht. Alle Ligaturen sind in ihre Bestandteile aufgelöst, lassen aber, da diese eng aneinandergerückt sind, doch andeutungsweise ein Ligaturen-Material erkennen, das von dem guter Überlieferung wesentlich abweicht. Verwandten Prinzipien folgten die Choralausgaben von Le Roux in Straßburg. Großen Ansehens erfreute sich die auf das bereits berührte Antiphonar

finis earum et tantum insumit temporis quantum simpliciter quadrata. Pausae seu respirationes in cantu observandae sunt post singula verba | et sensum verborum | lineis dissimilibus expressae et qui solus aliquid incipit cantet aliis tacentibus usque ad duplicem appositam ¦.

1 Vgl. die Bemerkung in Guidetti's »Directorium chori« vom Jahre 1582.

2 Vgl. Fr. X. Haberl, »Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1902« (Regensburg, Pustet), S. 184 ff.

von Montpellier zurückgehende Ausgabe von Reims-Cambrai. Besonderes Lob verdienen die auf vergleichender Quellenforschung sich gründenden Choraleditionen der Benediktiner von Solesmes, deren Schreibung der besten Tradition des römischen Chorals entspricht. Diese liturgischen Gesangbücher erschienen zuerst in der Druckerei von St. Peter in Solesmes und später bei Desclée Lefebvre & Cie. in Tournay. Wesentlich verschieden von diesen aus wissenschaftlicher Forschung hervorgegangenen Choralausgaben sind die auf die Editio medicaea zurückgehenden offiziellen Choralbücher der Offizin Friedrich Pustet zu Regensburg, an deren Veröffentlichung Franz Xaver Haberl wesentlich beteiligt war. Sie sind »auf Veranlassung der heiligen Ritenkongregation unter Papst Pius IX. durch eine vom Heiligen Stuhl eingesetzte Kommission redigiert und als ‚libri chorici Ecclesiae' approbiert worden«. Durch den Cäcilienverein in allen Ländern in ihrer Annahme gefördert, trugen sie auf deutschem Boden bald über die Diözesan-Gesangbücher von Münster, Köln und Trier den Sieg davon. Für die einheitliche Gestaltung des katholischen Kirchengesangs waren sie von wesentlicher Bedeutung. Die älteste dieser offiziellen Ausgaben erschien 1871. Werden bis zum Jahre 1883 drei verschiedene Formen für die Einzelnote aufgeführt ■ ■ ♦, so gilt nach 1883 nur die Unterscheidung von longa für die betonte und brevis für die unbetonte Silbe. Das Ligaturen-Material weicht in mancher Beziehung von dem hergebrachten ab. Die Übereinanderlagerung von Noten kommt nicht mehr vor. Podatus und scandicus erhalten einen Strich an der letzten Note abwärts, wenn diese von der folgenden Note nicht überstiegen wird. Der porrectus auf akzentuierter Silbe gewinnt die Form ▜▖▜, dem climacus fehlt der Strich an der ersten Note. Als leitender Satz für den Vortrag wird hingestellt: Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sprichst.

Um den Bedürfnissen kleiner Gemeinden nachzukommen, ließ der Verlag Pustet 1898 auf vielseitigen Wunsch diejenigen Gesänge des Graduale, welche für den gottesdienstlichen Gesang von Pfarrkirchen das Kirchenjahr hindurch notwendig waren, als »Römisches Gradualbuch« im Violinschlüssel und in bequeme Tonlage transponiert sowie mit deutschen Übersetzungen zu den lateinischen Texten erscheinen. Die große Choralreform, welche Papst Pius X. mit Hilfe der Benediktiner und einer besonderen Kommission in die Wege leitete, geht auf das traditionelle Formenmaterial der Blütezeit des Chorals zurück; das aus den Beratungen hervor-

gegangene Notationsbild wurde maßgebend für alle Offizinen, die das Druckprivileg erwarben. Neben den offiziellen Ausgaben erschienen aber auch solche in populärer Form, die die kirchlichen Weisen ganz mit den Mitteln der heutigen Tonschrift fixierten[1]. Zwischen beiden steht der Reformversuch von Hermann Bäuerle, der an die alte römische Choralnotenschrift und den Pustet-Reformversuch von 1898 anknüpft. Er nimmt Abstand von den Formen der longa und semibrevis, verzichtet auf die Streichung der Ligaturen am Anfang und am Ende, entschlägt sich der übereinandergelagerten Noten sowie der obliquen Ligaturen und ordnet das Zeichenmaterial einem Fünf-Liniensystem mit Violinschlüssel-Vorzeichnung ein. Im Hinblick auf die Bestimmung für weniger leistungsfähige Chöre notiert er die Weisen in bequemer Tonlage, fügt Atemzeichen, Vortragsbezeichnungen und Akzente für die richtige Aussprache des Textes hinzu[2].

Wechselreich war auch der Entwickelungsgang der gotischen Choralnotation. Hervorgegangen aus der schrägen Stellung der breiten Federspitze zur Schriftlinie und charakterisiert durch rhombische, spitzige Formen als Sitz der Töne und breite unten schräg abgeschnittene Vertikalstriche an Stelle der feinen caudae der römischen Choralnotation, bildete sie sich durch Vergröberung der Schriftzüge seit dem 14. Jahrhundert und durch Übertreibung der charakteristischen Momente besonders in den großen Chorbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts zu den »roßnegeln«, der Hufnagelschrift um.

In Deutschland fand die gotische Choralnotation besondere Pflege, wie schon Johannes de Muris im 6. Buche seines »Speculum musicae« im 73. Kapitel bezeugt. Theoretische Belege über ihr Wesen und ihre Anwendung sind spärlich gesät. Raphael Molitor teilt in seinem Buche »Deutsche Choral-Wiegendrucke«[3] einige mit. Die Ausführungen des anonymen Verfassers des Münchner Traktats mus. ms. 1571 (15. Jahrhundert) lassen uns die Rhombe als Einzelnote für eine Silbe erkennen. Fallen mehrere Töne auf eine Silbe, so sind sie, wenn sie auf gleicher Tonstufe stehen, zu einer Figur zu verbinden. Bei auf- oder absteigender Bewegung ist die höchste als virga zu notieren: ◆◆↑ oder ↑◆. In einer größeren Reihe wird ein mittlerer Ton als virga charakterisiert,

---

[1] Erinnert sei nur an moderne Choralausgaben der Offizinen Schwann in Düsseldorf und Pustet in Regensburg (Mathias).

[2] Vgl. Hermann Bäuerle, »Der Vatikanische Choral in Reformnotation mit Beibehaltung der nota quadrata« (Graz und Wien, Styria, 1907).

[3] Regensburg, Friedrich Pustet, 1904, S. 2 ff.

um leichtere Übersicht zu ermöglichen: . Folgt zu derselben Textsilbe auf mehrere absteigende Noten eine höhere, so erhält diese die cauda: . Von Ligaturen ist dem Verfasser eigentlich nur die clivis als zusammengesetzte (composita) bewußt. Alle anderen zerlegt er in ihre Bestandteile und betrachtet sie als einfache Figuren, ein deutliches Zeichen dafür, daß zu seiner Zeit das Ligaturen-Material bereits in der Auflösung begriffen war, daß man es entsprechend dem damaligen graphischen Bilde als etwas Zusammengesetztes, nicht als einheitliche Figur ansah. Zwei Formen der clivis werden verwendet: oder . Ihren unterschiedenen Gebrauch festzustellen erklärt der Verfasser nicht als leicht. Doch läßt sich gemeinhin folgende Regel erkennen: Gehen der clivis über einer Silbe aufsteigende Töne voran, so steht die erste Form; beginnt mit ihr eine neue Silbe, so gelangt die zweite zur Anwendung. Alle Noten werden unter gleichen Zeitwerten vorgetragen.

Einen konservativeren Standpunkt gegenüber den eigentlichen Neumen, den Ligaturen, nimmt ein anderer Anonymus der Münchner Kgl. Hof- und Staats-Bibliothek mus. ms. 1573[1] (15. Jahrhundert) ein. Deutlich tritt aus seiner Darstellung neben dem Punkte als Rhombe das Ligaturen-Material unter dem Gesichtspunkte einheitlicher Form heraus, wenn auch das graphische Bild diese Einheitlichkeit nicht immer widerstrahlt. Wir erkennen:

= clivis

= podatus

= scandicus

= salicus

= erweiterten climacus
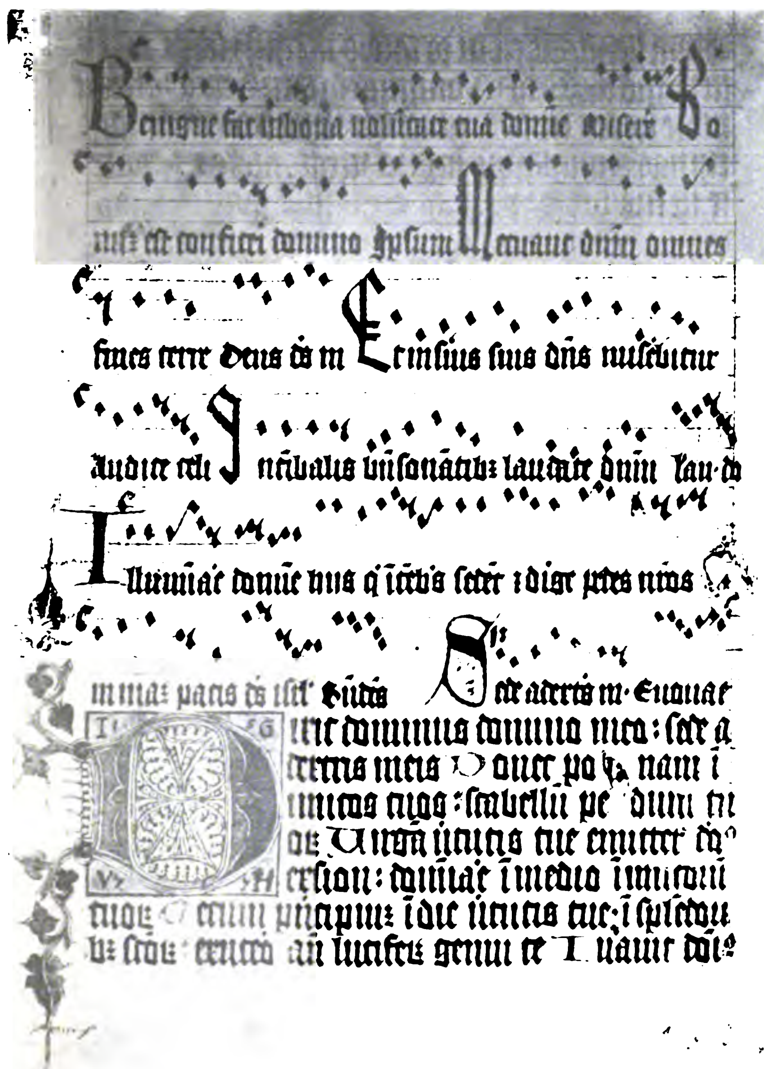
= cephalicus

= strophicus usw.

Die übrigen Formen lassen sich nicht zweifellos herausschälen.

---

[1] Molitor, a. a. O., S. 7 f.



Berlin, Kgl. Bibl. cod. theol. lat. fol. 243 fol. 58r.

15. Jahrhundert.

Linien: *f*, *c* rot, die übrigen schwarz.

(Zu S. 161.)

Etwas klarer ist ohne Frage die Aufzeichnung der Ligaturen bei Henricus Helena, dessen »Summula musicae« in der Venediger Handschrift Marciana cod. 6 vorliegt[1]. Seine Darstellung der Notation lehnt sich zum Teil an Johannes de Muris, »Speculum musicae« cap. 72, an. Die zu dem bekannten Vierzeiler »Eptaphonus, strophicus, punctus, porrectus, oriscus« usw. gebotenen Formen enthalten aber auch manche Widersprüche. Dieselbe Beobachtung machen wir bei den gleichen Versen in dem aus dem Jahre 1417 stammenden »Compendium musicae« der Berliner Kgl. mus. ms. in fol. 1. Alle diese Regeln umfassen aber keineswegs die ganze Notationspraxis des 15. Jahrhunderts, wie nur ein flüchtiger Blick auf das beigefügte Faksimile aus der Handschrift Berlin, Kgl. Bibl. cod. theol. lat. fol. 243 bezeugt. Schon in Zahl und Farbe der Linien machen sich mancherlei Unterschiede geltend, wenn auch die Vierzahl gegenüber der Fünfzahl der Linien und ihre rote Färbung gegenüber der schwarzen Darstellung oder der farbigen Heraushebung einzelner überwiegt. Besondere Eigenheiten zeigen sich wie bei der römischen Choralnotation in der Wahl der Einzelnote und in den Ligaturen.

Die Rhombe als Einzelnote begegnet z. B. schon in dem Prager Troparium des Jahres 1235 (Kapitelbibl. sign. X. 1)[2], in dem um 1280 in Deutschland geschriebenen Graduale Romanum London 16950 und in der Tobias-Agende aus dem Jahre 1294 (Prag, Kapitelbibl. IV sign. P/3)[3]. Besonders häufig tritt sie uns aber seit dem 15. Jahrhundert in Handschriften wie Drucken entgegen. Von Manuskripten seien nur Breslau, Univ.-Bibl. IV. Qu. 37, das Graduale Jistebnicz[4] und Berlin, Kgl. Bibl. cod. theol. lat. fol. 243[5] genannt. Unter den Drucken seien herausgehoben: das »Missale Ratisponense« von Joh. Sensenschmidt (Regensburg 1485), der »Liber missalis sec. ord. ecclesie olomucensis« desselben Druckers Bamberg 1488), von Michael Reyser in Eichstätt die »Agenda« (1488), von Jörg Stuchs in Nürnberg 1491 die »Regensburger Agende« und 1492 das »Missale Salzpurgense«, von Erh. Ratdolt in Augsburg die »Vigilie maiores« 1491, von Haman Herzog von Landau in Venedig die »Agenda« für Passau 1498, von Johann

1 Ebenda, S. 8 ff.

2 Vgl. Zdeněk Nejedlý, »Dějiny předhusitského zpěvu v čechách« (v Praze, 1904).

3 Vgl. die beiden Faksimilien im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch«, Jahrgang 23 (1910). Siehe auch Nejedlý, a. a. O.

4 Faksimile im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1887«, S. 31.

5 Siehe das voranstehende Faksimile.

Prüß in Straßburg das »Graduale« 1501, von Peter Liechtenstein in Venedig das »Missale« 1506, von Wolfgang Hopyl in Paris das »Missale« für Köln 1506, von Johann Winterburger in Wien das »Missale« 1507, von Jacob von Pforzheim in Basel das »Missale« für Salzburg 1510[1]. Im Laufe des 16. Jahrhunderts scheint der Gebrauch der Rhombe als Einzelnote wieder zurückzugehen. Indes lassen sich noch aus der Wende des 16. Jahrhunderts einige Belege beibringen. Erinnert sei nur an die Berliner Handschrift Z 64, ein Graduale aus dem Jahre 1599, oder an das »Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merherrn« Nürnberg 1611. Für böhmische Quellen scheint die Rhombe als Einzelnote ein besonderes Charakteristikum zu sein[2]. Schon das 1313 vom Bruder Gallus geschriebene »Břevnower Antiphonar« (Stift Raigern Ms. 17. B/K II α 18) verwendet sie durchgehend[3].

Die virga als Einzelnote ist z. B. in Berlin Kgl. Bibl. mus. ms. in fol. 1 datiert 1417, in dem Fragment Wolffheim aus dem Jahre 1487[4], in Wolfgang Hopyl's »Missale« für Köln 1506, in Peter Drach's »Psalterium« Speier 1515 nachzuweisen. Virga und punctum (Rhombe) spielen nebeneinander als Einzelnoten für eine Silbe eine Rolle in Innsbruck Univ.-Bibl. 457 in 4°, in München clm 2643 (15. Jahrhundert?), clm 4387 und 19267 (15. Jahrhundert)[5], im »Troparium« der Stadtbibliothek Lübeck (15. Jahrhundert)[6], in Jörg Reyser's »Missale Herbipolense« Würzburg 1481, in Erh. Ratdolt's »Obsequiale« Augsburg 1487, in Choraldrucken von Jacob von Kilchen in Basel, Peter Schöffer in Mainz, von Joh. Pfeyl in Bamberg (Missa Ratisponense 1497), von Joh. Prüß in Straßburg, Jacob von Pforzheim in Basel (Missale 1511), Laurentius Schwenck in Wittenberg (Psalterium Davidis 1565), in Berlin Kgl. Bibl. mus. ms. Z 95 (geschrieben 1540—1556 in Bregenz), Z 103 (vollendet am 22. Oktober 1599 in Ereshofen), in der aus der Offizin von Mattheus Pontanus stammenden »Agenda ecclesie Paderbornensis« 1602 oder in den Mainzer Drucken eines Christoph Küchler. Ist in vielen Fällen der unterschied-

1 Reiche Proben aus diesen Drucken liegen im Faksimile bei Molitor, »Deutsche Choral-Wiegendrucke« vor.

2 Siehe die reichen Faksimilierungen bei Nejedlý, a. a. O.

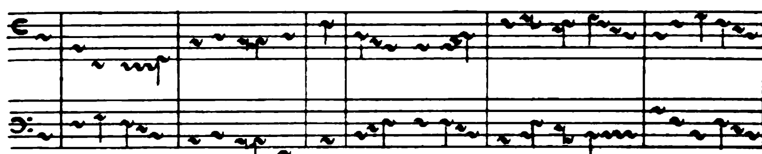
3 Vgl. Richard Batka, »Geschichte der Musik in Böhmen« I, S. 132 und das Faksimile auf S. 162.

4 Vgl. das Faksimile auf S. 127.
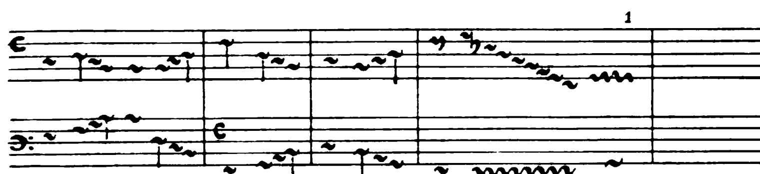
5 Siehe Faksimilien bei Sigl, a. a. O. I, S. 39.

6 Vgl. das Faksimile im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1891«, S. 36.

liche Gebrauch von virga und punctum nicht festzustellen, so sind bei einzelnen doch bestimmte Gesichtspunkte für die Wahl maßgebend. Erh. **Ratdolt** schreibt im System tief gelegene Einzelnoten als puncta (Rhomben), höher gelegene als virgae. Auch ältere Handschriften, wie Innsbruck 457 in 4°, zeigen die gleiche Praxis, wie ein zweistimmiges Beispiel dartun mag, in dem mehrfach ein tiefliegendes punctum einer hohen virga gegenübergestellt ist:

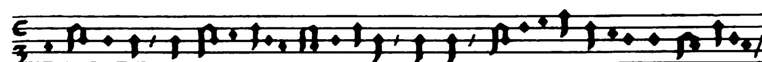


Flos de spi-na pro-cre-a-tur que per flo-rem compa-ra-tur sic Mari-a



fe-cun-da-tur quan-do pa-rit fi - li - um.[1]

Die zu Wellenlinien zusammengeschlossenen Rhomben sind besonders charakteristisch für akzentischen Gesang. **Prüß** wählt die virga für betonte, das punctum für unbetonte Silben. Und auch **Küchler** macht offenbar die beiden Formen der Wortdeklamation untertan, wenn er zum Beispiel im Mainzer Graduale von 1671 auf Seite 69 notiert:



Ho - di-e sci-è - - tis, qui-a vè - - ni-et



Do - mi-nus

Ein spätes handschriftliches Denkmal der gotischen Choralnotation, die »Antiphonae nonnullorum festorum in festo patrocinii S. Joseph ad Vesperas. Pro Choro Monasterii Lubinensis Ordinis Sancti

[1] In der Vorlage Schlußnote *e*.

Benedicti 1769« wendet bei einem Ton auf einer Silbe die Rhombe, bei mehreren Einzeltönen auf einer Silbe die virga an, die teils die aufgelöste Form , teils die der 3 ähnliche Gestalt erhält.

Mannigfache Abweichungen weisen wie bei der römischen Choralnote, so auch in der gotischen Choralschrift die Ligaturen auf. Im allgemeinen treffen die Ausführungen des Münchner Anonymus die gewöhnliche Praxis des 15. Jahrhunderts. Doch fehlt es nicht an Ausnahmen. Gegenüber der ursprünglichen geschlossenen Form des podatus, oder , wie wir sie im Kodex Berlin Kgl. Bibl. mus. ms. in fol. 1 oder bei Georg Rhaw antreffen, gebrauchen Sensenschmidt, Reyser, Stuchs, Ratdolt, Haman Herzog von Landau, Jacob von Pforzheim und viele andere die aufgelöste Form Rhombe + virga . Auch die ältere Zeit kannte schon offene Formen des podatus. Aus München clm 7919 (13. Jahrhundert) führt Sigl[1] die Form und aus clm 11764 (14. Jahrhundert) die Form auf. Für das 16. Jahrhundert sei ein Beleg aus der Berliner Handschrift mus. ms. Z. 95 beigebracht. Das Beispiel möge auch zugleich das Verhältnis eines deutschen Liedes zu seiner lateinischen Vorlage zeigen, deren Strophenaufbau in der Vers- und Silbenzahl genau festgehalten wird, um die ursprüngliche Weise verwenden zu können (s. Faksimile auf S. 165).

Vorlage: Liber Gradualis, Tornaci Nerviorum 1883.

Crux fi- de- lis, in- ter om- nes ar-bor u- na no- bi- lis: nul- la

sil- va ta- lem pro-fert, fron-de, flo- re, ger- mi-ne. Dul- ce lig-num,

dul- ces cla- vos, dul-ce pon- dus su- sti-net.
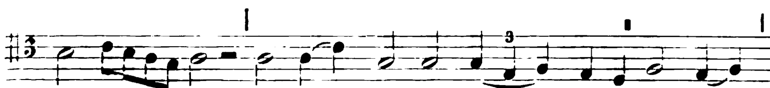
Übersetzung[2]:
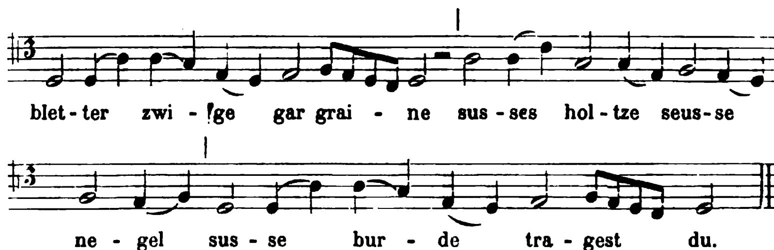
Creutz du trew - es vn - der al - len bö-men bi - stu

[1] A. a. O., S. 40.

[2] Das Hebigkeitsprinzip ist bei der Übertragung nicht berücksichtigt worden.

Berlin, Kgl. Bibl. mus. ms. Z. 95 fol. 110ʳ.
Übersetzung des Versus: Crux fidelis.





Jacob von Kilchen, Peter Schöffer, Wolfgang Hopyl, Peter Drach wenden dagegen die composita an, die auch vielfach in Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts anzutreffen ist. Daneben kommt ziemlich häufig die Form vor, welche wir bereits in der Berliner Handschrift Kgl. Bibl. theol. lat. fol. 243 [1] erkennen konnten, und die wir, um noch einige Beispiele aufzuführen, in der Wittingauer Handschrift sign. A 4, im Graduale von Jistebnicz, in München cgm 716, im Obsequiale des Prager Priesterseminars von 1496, im Franus Cantional des Königgrätzer Museums von 1505, bei Peter Liechtenstein in seinem »Missale« von 1506 antreffen. Auch hierin scheint ein Charakteristikum böhmischer Handschriften vorzuliegen [2].

Starke Unterschiede machen sich weiter in der Schreibung der clivis geltend. Zwei Grundformen werden unterschieden . Erstere findet die reichste Verwendung: Sensenschmidt, Stuchs, Ratdolt, Haman Herzog, Peter Liechtenstein, Joh. Winterburger, Jacob von Pforzheim bedienen sich ihrer. Aber auch die zweite ist in Handschriften des 15. Jahrhunderts und in Drucken von Wolfgang Hopyl, Jacob von Pforzheim, Peter Drach, Valentin Schumann [3] vielfach anzutreffen. Theoretiker wie Listenius (»Musica« 1537) und Lucas Lossius (»Erotemata musices« 1554) führen beide Formen ohne Unterschied auf. Späte Choralhandschriften bieten zuweilen seltsame Formen der clivis dar, wie die 1769 für den Chor des Benediktinerklosters Lubin geschriebenen »Antiphonae«: . In größeren Tongruppen, die durch Zusammenfügung von podatus und clivis mit Rhomben und Virgen entstehen, findet sich die erste Form der clivis am Anfange, die zweite in der Mitte, wofür das Gänsebuch-Missale

[1] Vgl. das Faksimile zu S. 161.

[2] Siehe die vielen Beispiele, welche Nejedlý in seinem Werke »Dějiny předhusitského zpěvu v čechách« (v Praze 1904) mitteilt.

[3] Z. B. in Ornitoparch's »Musicae activae micrologus«, 1517.

der St. Lorenzkirche zu Nürnberg aus dem Jahre 1507 einen trefflichen Beleg abgibt[1]. Das Material der mehr als zweitönigen Ligaturen wird meist in offener Form geschrieben, virgae und puncta als Einzelnoten gruppieren sich in einer den alten Ligaturen entsprechenden Form. Dies belege ein Beispiel aus der »Agenda Ecclesiae Paderbornensis« 1602:



Besondere Erwähnung verdient die Form des salicus und aus böhmischen Handschriften die Form des scandicus [2]. In gedruckten, aber auch in handschriftlichen liturgischen Gesangbüchern kommt vielfach der torculus in folgender Gestalt vor. Noten gleicher Tonhöhe über derselben Silbe werden überwiegend zu einer Figur zusammengezogen. Wie diese auf den strophicus zurückgehende Form besondere mensurale Bedeutung erhält, werden wir noch sehen. Berührt sei aber hier gleich, daß als Schlußnote z. B. bei Jacob von Pforzheim im »Missale« für Salzburg 1510 begegnet[3]. Dann und wann stoßen wir noch bis ins 16. Jahrhundert hinein auf die alte Form der bistropha und tristropha.

Interessant ist die Beobachtung des Eindringens von Elementen der römischen Choralnotation in die gotische Choralschrift, besonders auf böhmischem Gebiete. Brevis und longa ( ) finden sich innerhalb gotischer Tonzeichen in dem Cantional von Jistebnicz (14. Jahrhundert)[4], in der Wittingauer Handschrift sign. A. 4 (15. Jahrhundert), im Franus-Cantional von 1505 (Königgrätzer Museum), in den »Erotematum musicae libri duo« des Joh. Thomas Freigius (Noribergae DMLXXXV) und anderen Quellen mehr. Selbst römische Ligaturen dringen ein, wie die Form in dem Wittingauer Manuskript beweist.

Mit dem cantus fractus zieht auch die nach oben gestrichene

---

[1] Vgl. die hübschen Faksimilien bei Theodor Raspe, »Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515« (Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1905).

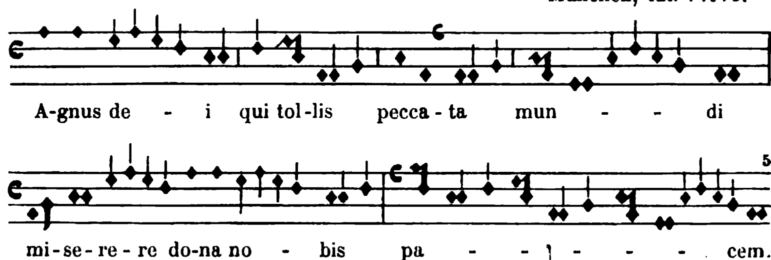
[2] Siehe die Faksimilien bei Nejedlý, a. a. O., S. 57 ff., 65, 70.

[3] Auch als *F*-Schlüssel spielt dieselbe Form eine Rolle, z. B. in der »Agenda Ecclesiae Paderbornensis« (Paderbornae MDCII).

[4] Siehe das Faksimile im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1887«, S. 34

Rhombe, deren Stiel im Unterschiede zur virga meist nur eine feine Linie aufweist, unter dem halben Werte der Rhombe in die gotische Choralnotation ein. Erinnert sei hier nur an das Graduale von Wenßler und Kilchen aus dem Jahre 1488[1], das eine Gloria- und zwei Credo-Melodien im cantus fractus darbietet. Ein striktes Mensursystem bildet sich aus. Schon in der Handschrift Berlin, Kgl. Bibl. germ. in 8° 190, die dem 15. Jahrhundert entstammt, finden sich die Werte ♦♦ ♦♦, ♦ ♦, ♦ ♦ und ♦ unterschieden, und auch die etwa gleichzeitigen Codices München lat. 14013[2] und lat. 19267[3], die Wittingauer Handschrift A 4, das Cantional des Franus (1505), der Prager Kodex Museum XIII A 2, das Berliner Fragment mus. ms. Z 300[c] Blatt 1 mit čechischem Texte[4], das vom Organisten am bischöflichen Hofe zu Augsburg Matthaeus Gattermayr 1595 geschriebene Gesangbuch Berlin mus. ms. Z 126 usw., alle weisen die gleichen Notationsprinzipien auf, z. B.:

München, lat. 14013.



Hinzu treten Drucke wie das »Teutsch Kirchen ampt« (Straßburg, Wolff Köpphel, 1525), das 1530 aus derselben Offizin hervorgegangene Werk »Psalmen gebett vnd kirchen übung wie sie zu Straßburg gehalten werden«, das 1560 bei Georg Messerschmidt in Straßburg erschienene »Gros Kirchen Gesangbuch« und Keuchenthal's »Kirchengesenge Latinisch vnd Deudsch« 1573, mit dem gleichen Bestreben, entsprechend dem von Martin Agricola 1528

---

[1] Vgl. die hübsche Studie von Hermann Springer, »Zur Musiktypographie in der Inkunabelzeit« in »Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet« (Leipzig, Harrassowitz, 1903), S. 173 ff.

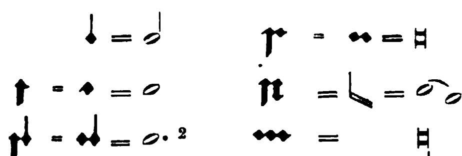
[2] Eine Reihe cantus fracti aus diesem Kodex hat Sigl in seiner Dissertation »Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung« (Regensburg, Pustet, 1911) II, S. 29 ff. mitgeteilt.

[3] Ebenda, S. 40 ff.

[4] Z. B. Andělo we gsau toho swód sowė prawijc.

[5] Sigl, a. a. O. II, S. 31.

in seiner »Kurtz Deuschen Musica« zum ersten Male theoretisch hingestellten Satze, »das diese ♦ ♦ noten sind gleich vnd gilt ygliche souiel als ◊. Aber diese ♦ gilt eine solche ◊«, auch mit der gotischen Choralnotierung eine feste Mensur zu ermöglichen[1]. Folgende Wertreihe läßt sich aufstellen:



Original und Übertragung des 11. Psalms nach dem »Teutsch Kirchen ampt« 1525 möge diese Art der Aufzeichnung veranschaulichen:

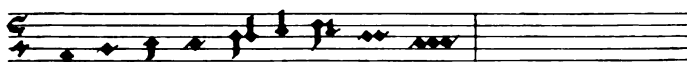
Der eilfft Psalm / Saluum me fac etc.



Ach gott von hy-mel sich da-ryn / vnd laß dich des er - bar-men.
Wie we-nig seind der heylgen din / ver-las-sen sind wir ar - men /

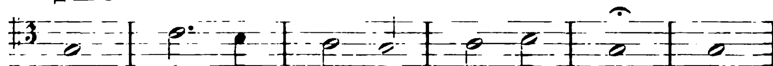


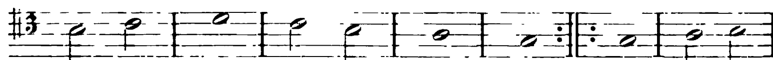
Dein wort laßt man nit ha-ben war / der glaub ist auch ver - loschen gar bey



al - len menschen kin - - dern.
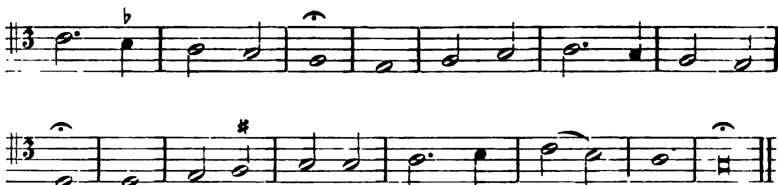






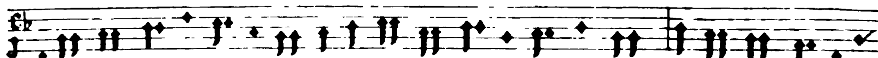
[1] Eine ähnliche Bewegung begegnet ebenfalls auf böhmischem Boden. Vgl. Nejedlý, a. a. O., S. 88, 130.

[2] Keuchenthal benutzt auch den Augmentationspunkt in der gotischen Choralnotation.



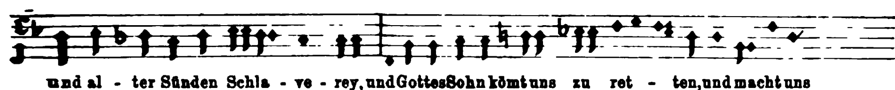
Bis ins 19. Jahrhundert hinein bleibt auf katholischem Boden eine chorale Notierung gemessener Weisen in Gebrauch. Für das 17. Jahrhundert sei nur auf die Stuttgarter Codices 57 und 58 hingewiesen, in denen das graphische Bild der choral notierten cantus fracti durch die mensurale Form der brevis modifiziert wird[1]. Im Anfange des 19. Jahrhunderts bietet das »Compendium Responsoriorum et Antiphonarum Ecclesiasticarum«, welches 1803 bei Jakob Theodor Jansen in Köln erschien, bei deutschen Liedern ein eigenes Mensursystem dar. Als Grundwert figuriert , seine Hälfte stellt dar, eine Notenform, die in den rein choral notierten liturgischen Gesängen dieses Werkes die Einzelnote auf kurzer Silbe bezeichnet. Neben die virga gesetzt, übt sie auf diese die Wirkung des Augmentationspunktes aus, verlängert sie um die Hälfte. Mehrere nebeneinandergestellte Grundwerte werden zusammengezogen. Die Ligatur besteht aus der Verbindung zweier halber Grundwerte. Als Pausen, beziehungsweise besser ausgedrückt als Abschnittzeichen dienen ein oder zwei Vertikalstriche durch das ganze Fünfliniensystem; ihnen gesellt sich bei einzelnen Stücken noch als drittes Zeichen ein kürzerer Strich, die respiratio, hinzu. Ein Lied, zu singen »von Weihnachten bis Sonntag Quinquagesima«, sei als Beispiel mitgeteilt:

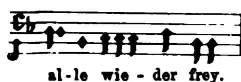
Langsam, aber fröhlich.



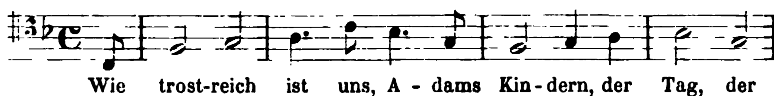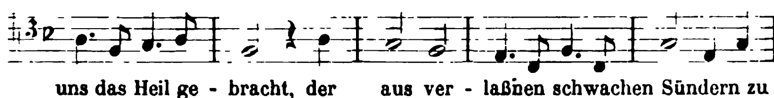


[1] Vgl. Sigl, a. a. O. II, S. 91 ff.
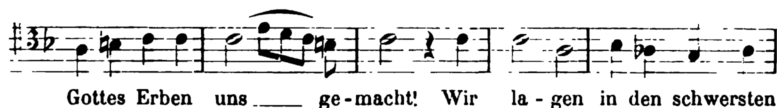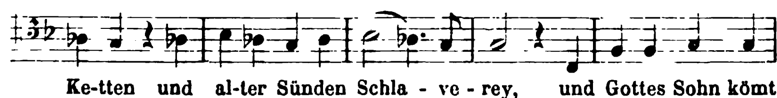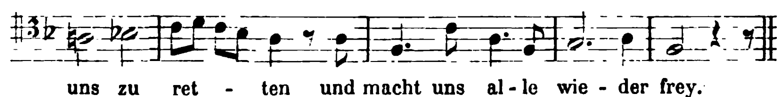




Übertragung:











5. Kapitel.

Die Choralnotation in der außerkirchlichen Musik des Mittelalters.

Die Choralschrift blieb nicht der kirchlichen Kunst allein vorbehalten, an ihr hatte auch, abgesehen von wenigen instrumentalen Denkmälern, der einstimmige außerkirchliche Liedgesang seinen Anteil. Mit Denkmälern aus seinem Bereiche lassen sich ebenfalls fast alle Phasen der Neumenentwickelung belegen. Mit Akzent-Neumen des 10. Jahrhunderts aufgezeichnet sind die Weisen zu Fragmenten der Aneide des Vergilius in der Florentiner Handschrift Laurenziana Ashburnham 23[1], der »Modus Ottinc« in Wolfenbüttel Aug. 8 und jenes Tafellied »Iam dulcis amica« in der k. k. Bibliothek Wien[2], nicht zu vergessen das im 12. Jahrhundert von Bruder Osbert verfaßte sapphische Gedicht »Dum cibis corpus« in Madrid Bibl. Nac. 14, 1[3]. Aquitanische Neumen begegnen uns in den verschiedensten Entwickelungsstufen. Das älteste Denkmal französischer Liedmusik »Hora vos dic vera raizun de Jesu Christi« in der Handschrift Clermont-Ferrand Nr. 189[4] zeigt teils Punkte, teils Häkchen wie die Metzer Neumen. Reiner tritt uns der Charakter der aquitanischen Notation in Oden des Boethius, lateinischen Geschichtsliedern und planctus aus dem Pariser Kodex Bibl. Nat. Ms. lat. 1154[5] (s. XI), weiter in lateinischen Spielen und geistlichen Gesängen in provenzalischer Sprache aus Bibl. Nat. lat. 1139[6] und in der Horazode aus Montpellier Ms. 425[7] entgegen. In Metzer Neumen aufgezeichnet sind die Prosen an St. Cyr in Valenciennes

---

[1] Faksimilien siehe bei Combarieu, »Fragments de l'Énéide en musique d'aprés un manuscrit inédit« (Paris, Alphonse Picard, 1898).

[2] Vgl. Coussemaker, »Histoire de l'harmonie au moyen-âge« (Paris, Didron, 1852), Monuments pl. IX.

[3] Abgedruckt bei Riaño, »Critical and biographical notes on early Spanish Music« (London, Quaritch, 1887), S. 37 ff.

[4] Faksimiliert bei Pierre Aubry, »Les plus anciens monuments de la musique française« (Paris, Welter, 1905), Tafel 1.

[5] Siehe Coussemaker, a. a. O., pl. I—V.

[6] Ebenda, pl. XII—XXIII.

[7] Ebenda, pl. X. Vgl. auch die Reproduktion der Ode an Phillis: »Est mihi nonum superantis annum« im »Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques des Départements«, tome premier (Paris, Imprimerie nationale, 1849) zu S. 454.

Ms. 90—102[1] das Lied an den heiligen Nicolas aus Paris, Bibl. Nat. lat. 3461 A[2] und das Gebet an die Jungfrau »Virgne glorieuse« in Bibl. Boulogne sur Mer Ms. 119[3]. Französische Neumen auf Linien vermitteln uns die Kenntnis von Kreuzzugsliedern des 12. Jahrhunderts in Erfurt Amploniana 32 und London, British Museum Harleiana 1717[4].

Seit dem 13. Jahrhundert beherrschen die Quadratnote, wie sie sich besonders aus der nordfranzösischen Neume in Verbindung mit Linien entwickelt hat, und die deutsche Choralnote den Plan. Erstere ist mehr auf romanischem und englischem, letztere auf germanischem Boden anzutreffen, ohne daß aber beiden strenge Grenzen zu ziehen sind. So findet sich die nota romana besonders auf die Liedmusik der Troubadours und Trouvères angewendet, paart sich aber auch nicht selten mit Hymnen, Sequenzen und geistlichen Spielen wie das »Officium circumcisionis« des Pierre de Corbeil[5] zeigt, und greift auch auf den deutschen Minnesang über, wie die Jenaer Liederhandschrift[6] dartun kann. Im übrigen gelangt fast alle Liedmusik auf deutschem und zum Teil auch auf böhmischem Boden[7] mit der deutschen Choralnote zum Ausdruck. Eine reiche Zahl von Hymnen und Leisen[8], die Lieder der Minnesänger in Handschriften von Kolmar (jetzt München Ms. germ. 4997), Donaueschingen[9], Heidelberg[10], Wien, Berlin (bes. germ. in fol. 799) usw., die Geißlerlieder in Petersburg K. Bibl. lat. memb. XIV, 6[11],

1 Siehe das Faksimile bei Maurice Hénault, »Paléographie musicale (Valenciennes 1890).

2 Aubry, a. a. O., pl. V.

3 Aubry, a. a. O., pl. VII.

4 Aubry, a. a. O., pl. III und IV; siehe auch Wooldridge, »Early English Harmony from the 10th to the 15th century« (London, Quaritch, 1897), Tafel 8.

5 Henri Villetard, »Office de Pierre de Corbeil« (Paris, Alphonse Picard et Fils, 1907).

6 Ein Abdruck der Melodien findet sich in v. der Hagen's »Minnesinger« Bd. IV, einen photographischen Neudruck in Originalgröße besorgte 1896 K. K. Müller; eine kritische Ausgabe mit Übertragung legten 1901 Holz-Saran-Bernoulli unter dem Titel »Die Jenaer Liederhandschrift« (Leipzig, C. L. Hirschfeld) in zwei Bänden vor.

7 Vgl. Nejedlý, a. a. O.

8 Faksimilien liegen vor bei Ed. Bernoulli, »Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898).

9 Vgl. Paul Runge, »Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896).

10 Siehe Paul Runge, »Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906).

11 Paul Runge, »Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900).

das Lambacher- und Spörl-Liederbuch[1] in Wien, die Verse eines Hermann von Salzburg und Heinrich von Loufenberg in Münchner und Straßburger Handschriften[2], die Weisen von Marienklagen, wie jenes noch unbekannte Fragment mit dem Anfange ». . . do (se)ne (G)ot nim uns beide« aus der Stadt-Bibliothek Braunschweig[3]. Die geistlichen Spiele, wie z. B. der »Ludus de creatione mundi« aus dem germanischen Museum zu Nürnberg, Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts[4], die niederländischen geistlichen Lieder, wie sie in Wien k. k. Fideikommiß-Bibl. 7970[5] und Kgl. Bibl. Berlin germ. in 8° 190[6] vorliegen, und die Meistergesänge, alle machen sich die deutsche Choralnote dienstbar. Gewährt diese noch anfangs ein kompliziertes Bild, wie bei dem an Melismen reichen Frühlingsliede des 13. Jahrhunderts »Ich sezte minen vuz an des summers kle« in Berlin germ. in 4° 981[7], so gestalten sich im 15. und 16. Jahrhundert die Verhältnisse einfacher und gelangt für die Einzelnote das punctum ⬩ zur allgemeineren Annahme. Die Notation mutet hernach wie eine vergröberte Metzer Neumation an.

Wichtig ist die Feststellung, daß alle diese Denkmäler einstimmigen Liedgesangs des Mittelalters mit Hilfe der Choralnote aufgezeichnet sind, die in ihrer Verbindung mit Linien wohl das Tonmaterial erkennen läßt, aber keinen Aufschluß über den Rhythmus gibt. Da aber diese Liedweisen, zumal sie zu einem nicht unbeträchtlichen Teile mit dem Tanze in Beziehung stehen, ohne einen festen Rhythmus undenkbar sind, so ist die Frage nach dem Rhythmus als eine der dringendsten anzusehen. Über die verschiedenen Theorien, welche seit den Arbeiten De la Borde's und Ravallière's bezüglich der rhythmischen Deutung der in Frage stehenden Melodien aufgestellt worden sind, gibt Saran im zweiten

---

1 Siehe die Veröffentlichung von Mayer-Rietsch, »Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg« (Acta germanica IV), Berlin, Mayer und Müller, 1896.

2 Vgl. das Faksimile der 1870 verbrannten Straßburger Handschrift B 121, nicht M 222 C 22, in den »Monatsheften für Musikgeschichte«, Jahrgang I, und die Kopien Fr. M. Böhme's in der Kgl. Bibliothek Dresden.

3 Die Kenntnis dieses Denkmals verdanke ich Herrn Prof. Dr. Henrici.

4 Vgl. meinen Aufsatz »Deutsche Lieder des 15. Jahrhunderts« in der R. v. Liliencron-Festschrift (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910), S. 404 ff.

5 Siehe Wilhelm Bäumker, »Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«, Jahrgang IV (1888).

6 Zu vergleichen sind die Faksimilien auf S. 182 und 188.

7 Siehe die Tafel zu S. 176.

Bande der Neuausgabe der »Jenaer Liederhandschrift« von Holz-Saran-Bernoulli[1] einen trefflichen Überblick. Das Hebigkeitsprinzip, wie es im Anschluß an Lachmann und Westphal nach Vorarbeiten Fischer's und Jacobsthal's von R. von Liliencron, Runge, Riemann und Saran ausgebaut worden ist, ist anzuwenden. Riemann[2] führt alle Verse durch Dehnung und Zusammenziehung auf den Vierheber zurück, Saran erkennt auch dem Sechsheber Berechtigung zu. Maßgebend für die Feststellung der rhythmischen Form der Lieder ist nach Saran[3]:

»1. Betrachtung des Worttextes nach der Zahl, Schwere und Anordnung der Silben, der syntaktischen Gliederung und der Reimausstattung, immer unter Vergleichung der formell zusammengehörigen Strophen.
2. Betrachtung der überlieferten Melodien hinsichtlich der Phrasierung, wie sie aus den melodischen Beziehungen der Töne hervorgeht.
3. Heranziehung der technischen Überlieferung des Mittelalters.
4. Die Gesetze der allgemeinen Rhythmik.«

Hierzu ist zu bemerken, daß die Hebungen in gleichen Zeitwerten aufeinanderfolgen und die Hebung sich mit der Summe der bis zur nächsten Hebung folgenden Senkungen zu gleichen Teilen am Zeitwerte beteiligt. Weibliche Reime entsprechen bei unvollständigen Zeilen zwei Hebungen. Auftaktnoten werden von dem Werte der Schlußnote der vorangehenden Zeile abgezogen. Tongruppen teilen sich zu gleichen Teilen in den der zugehörigen Silbe zukommenden Wert, wofern nicht durch die Neumation eine andere Rhythmisierung gefordert wird.

Einige Beispiele mögen die Art der Übertragung erkennen lassen und zugleich mit den verschiedenen Typen der Aufzeichnung von Liedern vertraut machen.
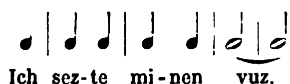
Das Frühlingslied des 14. Jahrhunderts »Ich sezte minen vuz an des summers kle« bietet der Übertragung nicht geringe Schwierigkeit dar, einmal des instrumentalen Einschlags wegen und andererseits im Hinblick auf die Feststellung des Rhythmus. Wenden wir das Vierhebigkeitsprinzip auf den Text an, so ergibt sich für die ersten beiden Strophen folgendes rhythmische Schema:
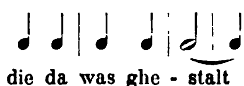
---

[1] Leipzig, C. L. Hirschfeld, 1901, Seite 91 ff.
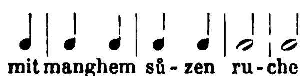
[2] In seinem Aufsatz »Die Melodik der deutschen Minnesänger« im Leipziger »Musikalischen Wochenblatt«, XXVIII. Jahrgang, Nr. 1—5 und XXX. Jahrgang, Nr. 29—33 sowie im »Handbuch der Musikgeschichte« I, 2, Kapitel XV.
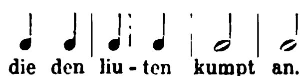
[3] A. a. O., S. 100.
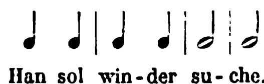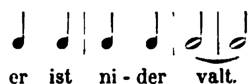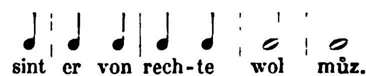








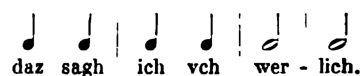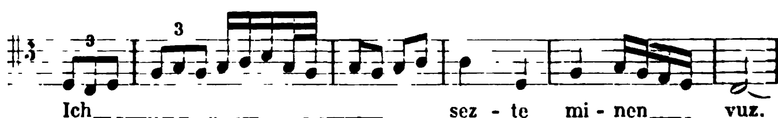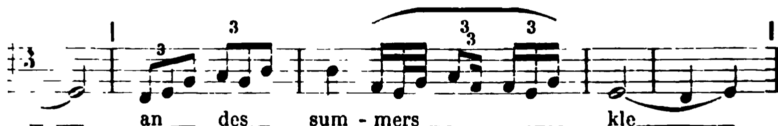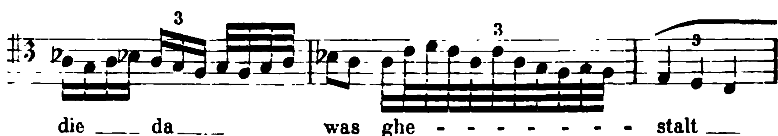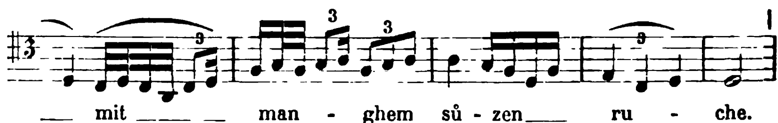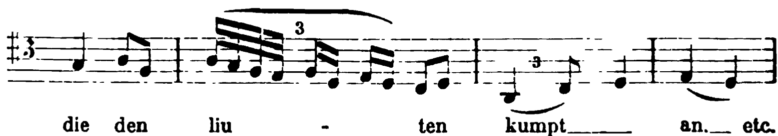












Ordnen wir das tonliche Material unter Beobachtung seiner Gruppierung und der Differenzierung der Neumenformen, so gewinnt die Weise folgende Form:

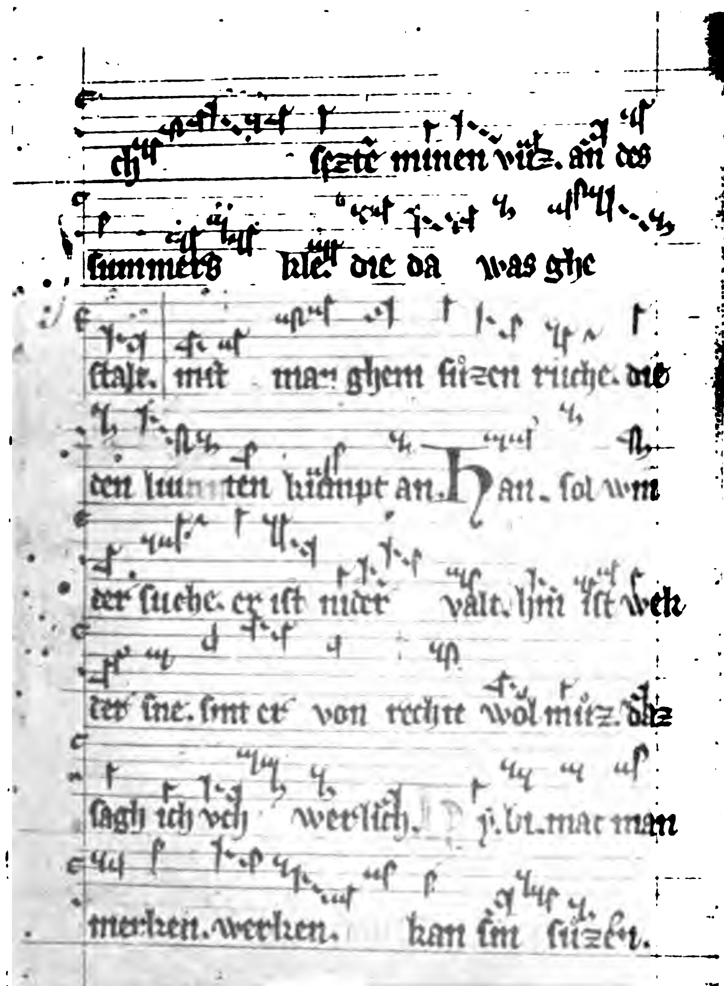












Berlin, Kgl. Bibl. Ms. germ. quart. 981 recto.
14. Jahrhundert.

(Zu S. 176.)

Heidelberg, cod. Pal. germ. Nr. 329 fol. 21ᵛ.
(Anfang des 15. Jahrhunderts.)

(Zu S. 177.)

Die komplizierte Form des Rhythmus läßt es allerdings fraglich erscheinen, ob diese Weise nicht doch nach Art des zeitgenössischen Chorals in gleichlangen Noten zum Vortrag gelangt sei. Hält man an der rhythmischen Fassung fest, so scheint die Mitwirkung eines Instruments gegeben, das die Intonation übernimmt und zum syllabischen Gesange der Stimme die diminuierte Melodie erklingen läßt.

Einfacher ist die Übertragung von »Fraw, wilt du wissen, was es ist«, einem Liede Hugo v. Montfort's über einer Weise von Burk Mangolt aus Handschrift Heidelberg Pal. germ. 329[1]. Schwierigkeit bereitet hier nur das erste Melisma, welches wohl als instrumentale Intonation aufzufassen ist, und das instrumentale Zwischenspiel vor der letzen Zeile. Die Gliederung der Strophe ist folgende:

Fraw, wilt du wis-sen, was es ist:
Glůkch er vnd gůt auff er - den?
Das sag ich dir, in kůr-tzer frist
Des solt du in - nen wer-den.
Got ist das glůckcht, dein er, dein gůt,
Des tůt er al - les wal-ten.
Hast du dich sel-ber denn in hůt,
So macht in e - ren al - ten.

An Hand dieses rhythmischen Schemas nimmt die Weise folgende Form an:

[1] Die Tafel verdanke ich Herrn Dr. Robert Staiger (Göttingen).

Fraw, wilt du wis - sen,

was es ist: Glukch er vnd gůt auff er - den? Das sag ich dir, in

kur - tzer frist Des solt du in - nen wer - den. Got ist dasglukcht, dein

er, dein gůt, des tůt er al - les wal - ten. Hast du dich sel - ber

denn in hůt, So macht in e - ren al - ten.

In gleicher Weise notiert sind z. B. der »Ludus de creacione mundi« im Germanischen Seminar zu Nürnberg, die Lieder der Handschrift Wien 2701 und München germ. 716[1]. Neuen Problemen stehen wir bei den Gesängen der Handschrift Darmstadt Großherzogl. Hessische Hofbibl. 2225 gegenüber[2]. In »Begirlich in dem hertzen min« teilen Striche anfangs Halb-, später Ganzverse ab. Das Tonmaterial reicht für die Silbenzahl erst aus, wenn Zeilen mit demselben Reime die gleiche Weise erhalten. Das Strophenschema der auftaktigen trochäischen Verse *a b a b c c d* zerlegt die zugehörige Melodie in vier Abschnitte, die sich dem Strophenbau entsprechend aneinanderreihen. Hinzu tritt die »repeticio«.

Be - gir - lich in dem her - tzen min Mit re - hter
Hab ich ge - daht, din ei - gen zů sin(d). Das wei - stu

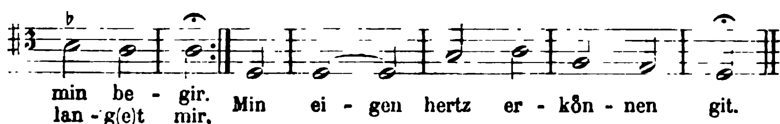
lieb in ste - ti - keit Doch můs ich al - so li - den mich,
nit, das ist mir leit. Biß das ich in - nen brin - g(e) dich,

[1] Siehe das Faksimile bei Bernoulli, »Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898), Tafel XIV.

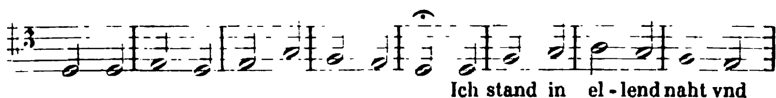
[2] Vgl. meinen Aufsatz »Deutsche Lieder des 15. Jahrhunderts« in der R. v. Liliencron-Festschrift (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910).

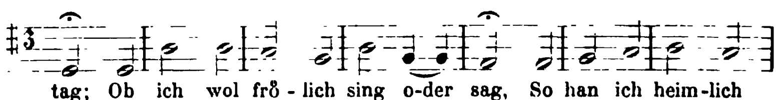
Darmstadt, Großherzogl. Hessische Hofbibliothek Ms. 2225 fol. 70r.

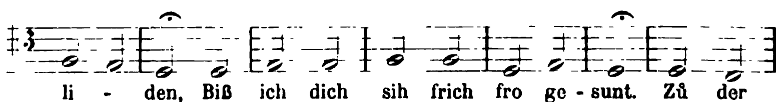
Das als min hof-fen an dir lit. ℟. Ich wolt, du wis-test
Wie gar sen-lich ver-

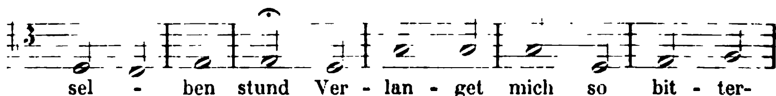


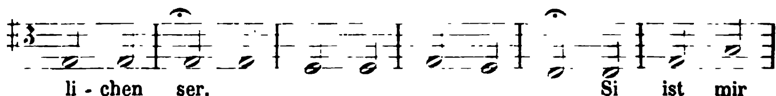
Bei »Ich stand in ellend naht vnd tag« übersteigt die Zahl der vorhandenen Noten bei weitem jene der Silben. Da der Gesang der Weise melismatische Verzierungen ausschließt, so ist an das Mitwirken eines Instruments zu denken, das auch selbständige Partien übernimmt. Nach Analogie von Weisen des Lambacher- und Spörl-Liederbuches wie auch einiger Melodien des Wolkensteiners und anderer ist vielleicht eine instrumentale Intonation anzunehmen und zum Ausgleich der einen fünftaktigen Periode neben den übrigen offenbar streng durchgeführten viertaktigen ein dreitaktiges instrumentales Zwischenspiel eingeschoben zu denken. Doch wäre hier auch eine Wiederholung der Worte »so bitterlichen ser« nicht ausgeschlossen. Bemerkenswert ist bei der Periodisierung, daß der Auftakt immer an die vorhergehende Periode anknüpft.

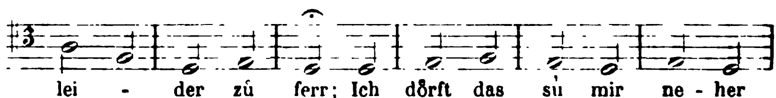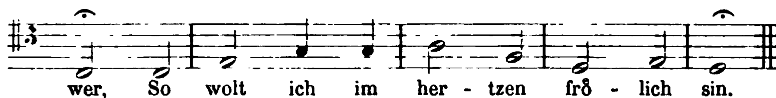






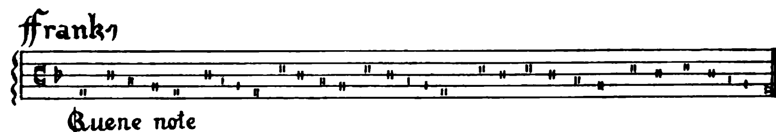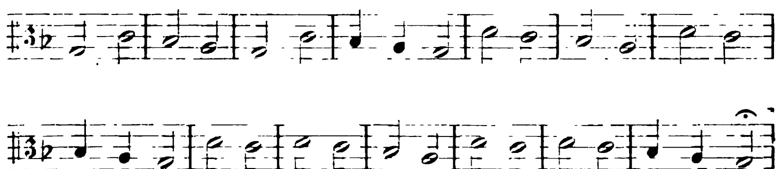








Ist in diesen Liedern ein Häkchen an Stelle des punctum anzutreffen, so geht dieses aus Gründen der Schreibbequemlichkeit im 15. Jahrhundert mehrfach in einen Strich über. Ähnlich aufgezeichnet sind bereits die altvlämischen Lieder der aus Brügge stammenden Handschrift des Burggrafen De Croeser de Berghes[1] aus der Wende des 14. Jahrhunderts. Wirkliche Striche haben wir aber z. B. in den italienischen Liedfragmenten auf fol. 198ʳ von Handschrift Rom Bibl. Angelica Fondo antico 346, in einem Kodex der Jagiellow'schen Bibliothek[2] und in jenen Weisen auf fol. 31ᵛ von Oxford Digby 167 vor uns, die Sir John Stainer in seiner »Early Bodleian Music«[3] auf Tafel 98 allgemein zugänglich gemacht hat:





Auch hier wieder sehen wir mit den Zeichen der Choralnotation eine Mensur zum Ausdruck gebracht. Der einfache Strich stellt den Grundwert dar, aus dem durch mehrfaches Setzen größere Werte herauswachsen. Deutlich tritt das gleiche Verfahren auch aus einigen Sätzen der Handschrift Berlin Kgl. Bibl. germ. oct. 190 hervor. »Och lieue here« der folgenden Tafel offenbart zum Beispiel diese rhythmische Gestalt:

[1] Vgl. »Maetschappy de vlaemische Bibliophilen«, 2. serie, No. 9: »Oudvlaemsche liederen en andere gedichten der XIVᵉ en XVᵉ eeuwen«.

[2] Siehe Polinski, »Dzieje muzyki polskiej w zarysie« (Warschau, s. a.) S. 34.
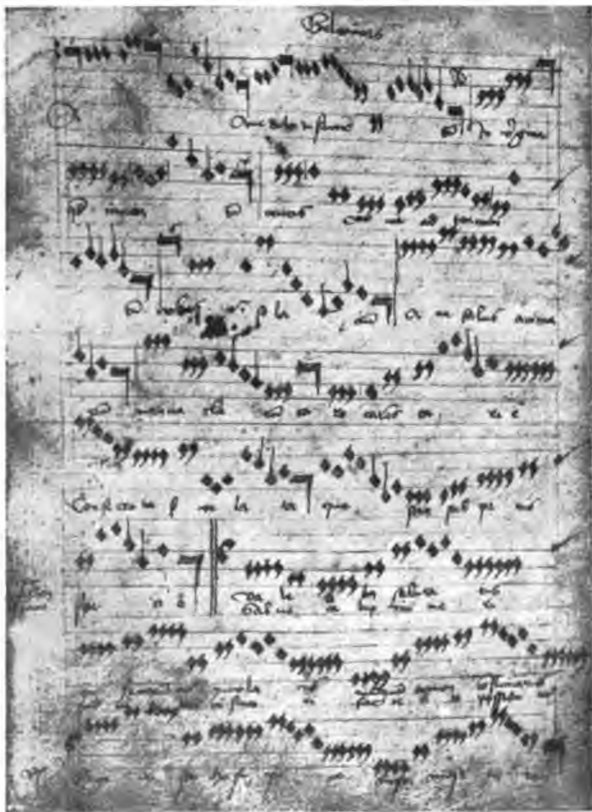
[3] London, Novello & Cie., 1901.

Berlin, Kgl. Bibl. cod. germ. oct. 190 fol. 108r.
15. Jahrhundert.

Och lie - ue here ic heb ge - la - den mijn son - dich
scip. mit vol - re last. ic moet doch rei - sen op
v ge - na - den, end va - ren wech alst v ghe[1] - past.

[1] Die Dehnung der paenultima habe ich hier nach Analogie der Mensuralmusik durch Verdoppelung des Wertes zum Ausdruck gebracht.

Wie dieses Prinzip der Vervielfältigung des Punktes zur Erzielung größerer Werte auch auf das Gebiet der reinen Mensuralmusik übertritt, vermag uns eine Seite aus dem um 1452 geschriebenen Lochamer Liederbuche der Wernigeroder Bibliothek[1] zu zeigen. Als Formen sind verwendet die longa ▬ im Werte von 6 semibreves, bezeichnet durch die Zahl 6 über der Notenform, die semibrevis ♦ und ihre Hälfte ♦. Die Übertragung des Anfanges von »Ave dulce instrumentum« möge folgen:



Wernigerode, Gräfl. Stolbergsche Bibl. Lochamer Liederbuch S. 44. 1452.

[1] Siehe die Neuausgabe von F. W. Arnold in Chrysander's »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft«, Bd. II (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1867), S. 1 ff., und besonders das Faksimile zu S. 155.

♦ = ♩.

A A - ve dul-
- ce in - stru-men - tum In vir - gi-
ne quod in - ven - tum cru - cis ___
ve - nit___ ad tor - men - tum
no - bis in so - la - ci - um.

Eine ganze Gruppe von Liederhandschriften, genannt seien nur Straßburg B 121 [1], Wien 4696 (Lambacher Liederbuch), 2856 (Spörl-Liederbuch [2]), 7970 [3], 2777 [4], Berlin germ. 8° 190 [3], erwecken durch Verwendung der Formen ♦ ♦ (♦) den Anschein der Mensur, ohne daß es sich in Wirklichkeit bei ihrem Inhalte immer um gemessene Weisen handelt. Zurückzuweisen ist die generelle Behauptung Runge's [5], daß in der Form ♦ die Verzierung der plica zu erkennen sei. In vielen Fällen handelt es sich bei ♦ um Töne auf unbetonter Silbe. Besonders gern wird die Auftaktnote einer neuen Zeile mit dieser Form kenntlich gemacht, z. B. im Spörl-Liederbuch:

---

[1] Vgl. das Faksimile in den »Monatshefte für Musikgeschichte«, Jahrg. I.

[2] Siehe Mayer-Rietsch, »Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg« (Berlin, Mayer & Müller 1896). Acta germanica, Bd. III u. IV.

[3] »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« IV (1888), S. 153 ff.

[4] Vgl. die Ausgabe der Lieder Oswald von Wolkenstein's in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich«, Jahrgang IX, 1, S. 132 ff. Ein Faksimile auch bei Zimmermann in seiner »Geschichte der Stadt Wien« III, 1 (Der musikalische Teil hat J. Mantuani zum Verfasser).

[5] »Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896), S. XIII ff.

Dem al - ler- lib-sten schönsten weib | im freu-den-sal

frau e - ren gail | send ich den brif da-ran ich schreib | meinn dinst ge-lük

vnd al - lez hail | zärt - li - cher freu-den a - ne - vank | wizz daz mein

hercz vnd mein ge-dank an a - be - gank | sich sent daz mir dy weil ist

lank | wann mensch auf erd ward ny so zart | mich freu vil paz dein

weis vnd wart | du pist frau auf der e - ren pfat | ge-wön-lich ko-

men vnd von art | ny weib ge-sach ich ger - ner zwar.

In manchen Fällen scheint der gestrichene Punkt auf eine virga einer älteren Vorlage zurückzugehen. Zuweilen ist auch Runge's Annahme plicierter Noten nicht ganz von der Hand zu weisen, wie z. B. in folgendem Liede aus Wien 2856, bei dem die als plicae denkbaren Noten mit einem Kreuze angezeichnet seien:

Ich han in ai - nem gar - ten ge - se - hen. czwo ro - sen gar in liech-tem
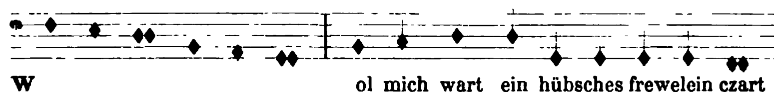
schein. ich sprich für-war ir liech-tes pre-hen. hat durchfrewt das her - cze

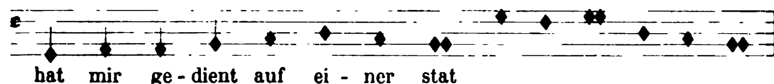
Übertragung.

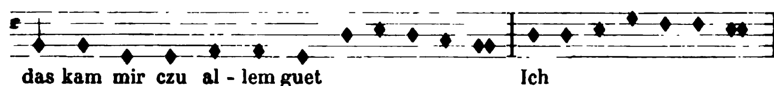
Deutlich tritt vielfach die Teilung eines Punktes (semibrevis) in zwei minimae zutage. In dem folgenden Liede aus Wien 2856 scheint das nach oben gestrichene punctum verschiedene Funktionen auszuüben, bald der Auftaktnote, bald der virga der Neumation, bald der minima der Mensuralnotation zu entsprechen. Als ein

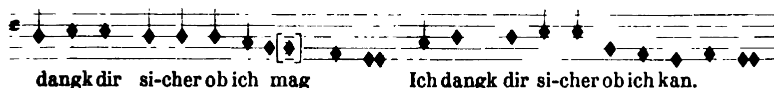
[1] Die Beobachtung des viertaktigen Periodenbaues machte eine verschiedene rhythmische Behandlung der gleichen Formen notwendig. Die Lösung hat nur die Bedeutung eines Versuchs.
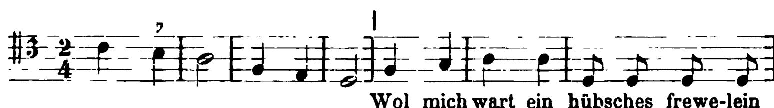
Denkmal der gemessenen Musik ist diese Weise angesichts der Notenformen nur schwer aufzufassen, während sie unter dem Gesetze der Hebigkeit Leben gewinnt. Eine Mischung von Vokalem und Instrumentalem ist auch hier zu beobachten.
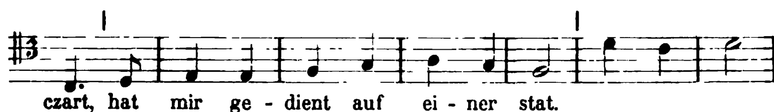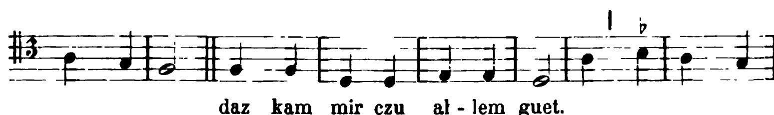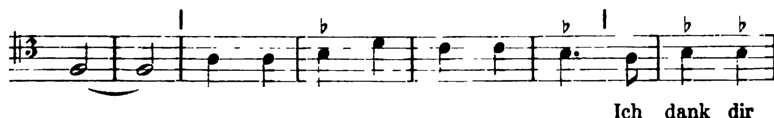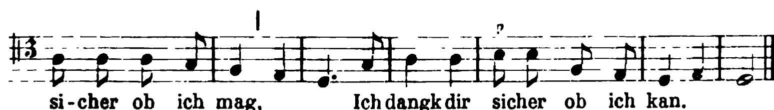


















Bedeutsam ist die instrumentale Ergänzung der beiden verkürzten letzten Zeilen.

Noch unbestimmteren Verhältnissen stehen wir in dem Liede O Jhesus bant aus Berlin Kgl. Bibl. germ. oct. 190 gegenüber.

Berlin, Kgl. Bibl. cod. germ. oct. 190 fol. 99r.

Offenbare chorale Formen mischen sich mit solchen ganz mensuralen Gepräges. Und doch, welche unglückseligen Gebilde, wenn man eine Mensur durchzuführen sucht. Die Notation scheint Dreiteiligkeit der semibrevis nahezulegen, woraus sich folgende Fassung der Weise ergeben würde:

O Jhe-sus bant o vu-rich brant. och wair - stu in mijn hart

ghe-plant. so wair mijn ziel ont - bon - - - - den. van

me - ni - gen druc van me - ni - gen bant. dair si is meed in vi - ants

hant ge-bon - - - - den dat doen mijn gro - te son - - - - den.

Diese Übertragung läßt schönen melodischen Fluß und übersichtlichen rhythmischen Bau vermissen. Beides wird erreicht, wenn das Hebigkeitsprinzip auf die Weise Anwendung findet. Der Text offenbart folgenden rhythmischen Bau:

O Jhe- sus bant. o vu - rich brant.

och wair - stu in mijn hart ghe-plant.

so wair mijn ziel ont - bon - den.

van me - ni-gen druc van me - ni-gen bant.

dair si is meed in vi - ants hant.

ge - bon - den.

dat doen mijn gro - te son - den.

Mit ihm nimmt die Weise folgende Gestalt an, aus der allerdings der Sinn der nach oben gestrichenen Noten kaum zu erkennen ist:

---

[1] Daß zusammengehalten mit entsprechenden Stellen der Weise die Deutung des Striches als Pause eine Willkür ist, ist mir bewußt.

O Jhe-sus bant. o vu-rich brant. och wair-stu in mijn hart ghe-

plant. so wair mijn ziel ont - bon - den. van me-ni-gen druc van

me-ni-gen bant. dair si is meed in vi-ants hant. ge-bon -

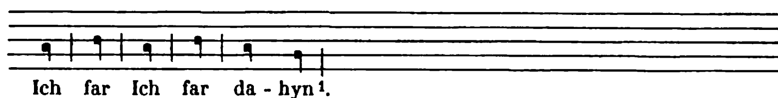
- - den.___ dat doen mijn gro - te son - den.

Nur weniger Bemerkungen bedarf die römische Choralnotation im Dienste des außerkirchlichen Gesanges. In der Jenaer Liederhandschrift[1] mischt sich das traditionelle Ligaturen- und Konjunkturen-Material mit der longa als Einzelnote. In anderen Manuskripten wie in dem für die Hymnendichtung bedeutsamen Berliner Kodex germ. oct. 210 tritt auch vorübergehend die brevis als Einzelnote auf. Wieder andere wie der Münchner Band germ. 4702 operieren fast ausschließlich mit der longa. Die Wortenden werden wie im Choral gern durch Distinktionsstriche kenntlich gemacht. Zur Gewinnung des Lied-Rhythmus dient auch hier wieder das Hebigkeitsprinzip. Der erwähnte Münchner Kodex germ. 4702 aus dem Jahre 1444 notiert z. B.:

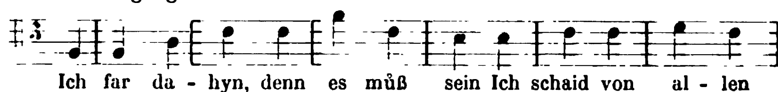
Ich far da-hyn. dên es můß sein Ich schaid von al - len froi- den mein
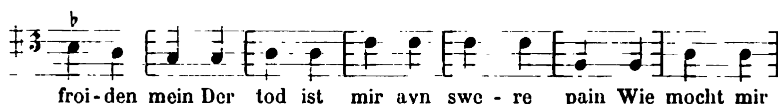
Der tod ist mir ayn swe-re pain Wie mocht mir ym-mer wirsch ge-sein

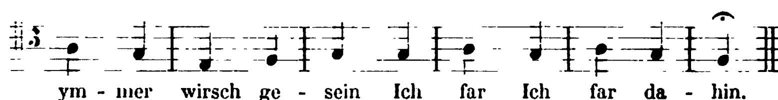
[1] Siehe die photographische Ausgabe des Kodex von K. K. Müller (1896) und den Neudruck »Die Jenaer Liederhandschrift« von Holz-Saran-Bernoulli (Leipzig, Hirschfeld, 1901), Bd. I.



Übertragung.







Besondere Erörterung verdient die Notation der Meistergesänge[2]. Spezialuntersuchungen liegen von Runge[3], Münzer[4], Staiger[5] und Ed. Bernoulli[6] vor. Während sich Runge mit dem Meistergesange ganz auf den Boden der übrigen einstimmigen weltlichen Lied-Literatur stellt, seine Notation trotz einiger an die Mensuraltheorie erinnernder Erscheinungen wie Augmentationspunkt, Ligatur und kleinere Notenwerte als durchaus choral ansieht und seinen Vortrag dem Hebigkeitsprinzip unterwirft, will Münzer, mit Runge eins in der choralen Anschauung, alle Noten abgesehen von den

[1] Die Kopie verdanke ich Herrn Dr. Robert Staiger (Göttingen). Nach der Tonart zu urteilen, müßte der Kustos der ersten Reihe auf *g* weisen.

[2] Faksimilien finden sich bei Rudolph Genée, »Hans Sachs und seine Zeit«, 2. Auflage (Leipzig, J. J. Weber, 1902), S. 397 (Autograph des kurzen Tons Hans Sachsens), aus der Jenaer Prachthandschrift des Valentin Voigt bei Curt Mey, »Der Meistergesang in Geschichte und Kunst« (2. Auflage, Leipzig, Seemann, 1901), und aus dem Puschman-Singebuch der Bibl. Breslau bei Georg Münzer, »Das Singebuch des Adam Puschman (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906).

[3] Siehe den Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.—27. Sept. 1906 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907), S. 17ff., und den Bericht über den dritten Kongreß der IMG. Wien, 25. bis 29. Mai 1909 (Wien, Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909), S. 84ff.

[4] Im Basler Kongreßbericht S. 27ff. und in seinem Werke »Das Singebuch des Adam Puschman«, S. 8f.

[5] Im Basler Kongreßbericht S. 34 und in seiner Dissertation »Benedict von Watt. Ein Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistergesangs um die Wende des 16. Jahrhunderts« (Berlin, Aug. 1908).

[6] Im Basler Kongreßbericht, S. 35f.

»Blumen« in annähernd gleichen Werten vorgetragen wissen. Staiger und Bernoulli nehmen aus dem vorliegenden Schatz von Meistergesängen eine Reihe aus, in deren Aufzeichnung sie die Herrschaft der Mensur nachweisen. Staiger macht in dieser Richtung auf Jerg Wickram's Freudenton aus München germ. 4997, auf einige Weisen in den Zwickauer Hans Sachs-Handschriften 2 und 3, auf den Jenaer Kodex des Valentin Voigt, auf München germ. 4999 und Ulmer Tabulaturen des Rechenmeisters Joh. Faulhaber aus den Jahren 1603—1605 aufmerksam, betont aber, daß »für den Vortrag die Mensurierung nur in der Darstellung der Koloraturen Bedeutung gewinne, wo sie eine ungefähre Gruppierung der oft sehr ausgedehnten Notenreihe bezwecken mag«. Überein stimmt er mit Münzer darin, daß die Silben nicht gegeneinander in bezug auf betont und unbetont abgewogen, sondern gezählt werden. Er beruft sich hierbei vor allem auf das Zeugnis Adam Puschman's, der ausdrücklich auf den Unterschied zwischen skandierten, nicht skandierten Versen und Meisterliedern hinweist. Das Hebigkeitsprinzip findet somit nach Staiger auf den Meistergesang keine Anwendung. »Die Meistersingerverse werden nach ihrem Prosaakzente in der Art des gregorianischen Chorals freirezitierend vorgetragen; dabei erhalten die einzelnen Silben die gleiche Länge; nur die Wortbetonung scheidet sie untereinander[1].« Auch Bernoulli ist die straffe, an Mensur gemahnende rhythmische Struktur in cgm. 4999 an »Bastian Wildenn's gekröntem Thonn« aufgefallen; im übrigen unterwirft er wie Runge den Meistergesang dem Hebigkeitsprinzipe. Alle genannten Forscher stimmen aber in der Anschauung der Koloratur überein. Treten wir nun einigen Einzelheiten näher.

Die ältesten Codices des Michel Peham (Beheim) von Weinsberg-Sulzbach in München germ. 291 und Heidelberg pal. germ. 312 bedienen sich noch der im 15. Jahrhundert auf deutschem Boden üblichen Choralnote. Der leicht geschwänzte Punkt in der Form der pedes muscarum hat das Übergewicht; aber auch nach unten gestrichene Punkte, die virgae, kommen noch häufig für die Einzelnote vor. Ligaturen sind selten. Im Heidelberger Kodex mischen sich ein paar quadratische Formen wie ▪ und ▚ ein. Die Mehrzahl der Meistersinger-Handschriften zollt der Mode ihren Tribut, indem sie wie die Mensuralmusik der gleichen Periode die vollen Formen aufgeben und sich der bequemer zu schreibenden leeren Noten bedienen. Die einzelne Silbe wird nun bald mit einer

[1] Siehe seine Dissertation, S. 37.

ganzen, bald mit einer halben Note bedacht, oder es mischen sich auch wie einst virgae und puncta, so jetzt ganze und halbe Noten. Statt der früheren Ligaturen, die nunmehr angesichts der kleineren Notenwerte nicht mehr gut anwendbar sind, werden bei den melismatischen Ausschmückungen, den Blumen, jetzt Gruppen von Halben oder Vierteln gebraucht, oder es werden auch ohne äußere Kennzeichen ein paar Noten in der Form der Einzelnote unter einer Silbe zusammengefaßt. Meist werden aber die Blumen räumlich gesondert und als zu einer Hauptnote hinzutretendes Schmuckwerk durch einen Punkt hinter der Hauptnote und am Ende der Koloratur gekennzeichnet. Hierbei entspricht die ganze Blume etwa dem Werte einer Einzelnote, des ausgezierten Tones. Als Beispiel sei das »Christus ist erstanden. In der Meysen weys a. puschman« aus Nürnberg Fen. V. 182 mitgeteilt[1]:

fol. 90r.

Je - - - - - sus Chri-stus der ist er - -
auf das er un - se - rer sund

- - - stan-den
schanden

fol. 90v.

von sein ley - den vnd mar - ter al - len,
ver - kerth in freud nach sein ge - - - - fal - len.

2. stollen.
Wer er nicht erstanden vor langen
aus dem grab, darin er lage,
so wer die ganze welt zergangen
vor grossem herczenlayd vnd klage.

Seyd das er nun er - stan - den ist,
das sol - len wir al - le fro sein,

so lo - ben wir den Je - sum Christ.
Chri - stus ist un - ser trost al - - - - - lein.
rep. die 2 verse

[1] Die Kopie verdanke ich Herrn Dr. Robert Staiger (Göttingen). Vgl. auch die Fassung bei Münzer im »Singebuch«.

Drum sin - gen wir al - le - lu - - - - - - ia,

al - le - lu - ia seyd fro al - - - - - - da,

weyl Chri - stus die hel - le zer - - - - - prach.

Da - rum lo - bet al got her - - - - - - nach.

Doch unterscheidet sich auch häufig die Notenform der verzierten Hauptnote nicht von der der Einzelnote, wofür z. B. Belege aus cgm 4998 und aus Val. Voigt's Tabulaturbuch in Jena erbracht werden können. Hier ist demnach eine gewisse Willkür im Gebrauch nicht zu verkennen. Nicht selten fehlt auch der Punkt am Ende der Koloratur oder ist gar innerhalb derselben noch einmal gesetzt. Ja selbst neben Einzelnoten kommt er vor, wo er wohl eine Art Dehnung bezeichnen soll, wie z. B. in folgender Stelle der Dresdner Puschman-Handschrift M 6:

Wan es ist nicht ver - gäng - - - lich[1]

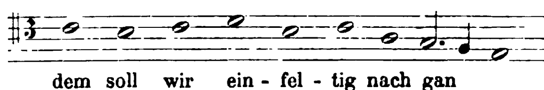
Auch die alte Form der plica, welche in der Verzierung einer Hauptnote mit einem nachschlagenden höher oder tiefer gelegenen schnell vorbeigleitenden Tone bestand, gelangte ausgeschrieben als Blume zur Darstellung, wobei Haupt- und Schmucknote wieder gern durch einen Punkt getrennt wurden. Dadurch enstanden Schriftbilder, die an die Mensuralmusik erinnern, wie z. B. in Hans Sachsens Morgenweise die Stelle:

Wacht auff ir wer - den chri - sten
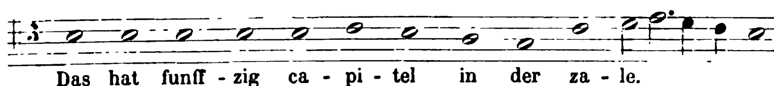
oder in desselben Verfassers bewährtem Ton:

---

[1] Siehe Münzer in seiner Publikation des »Singebuchs«, S. 8.

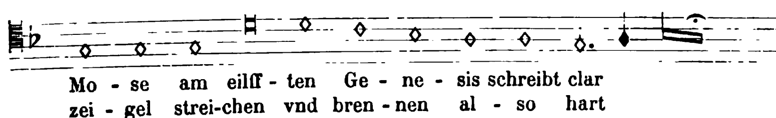


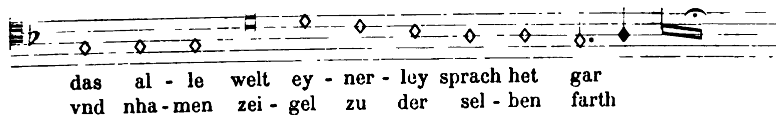
Daß es sich aber hier um keinen Augmentationspunkt handelt, der die vorangehende Note um die Hälfte ihres Wertes verlängert, das erweist in demselben bewährten Tone die Stelle:

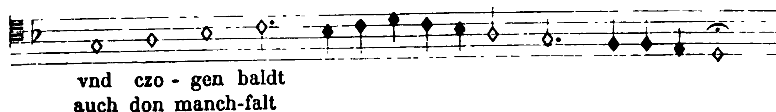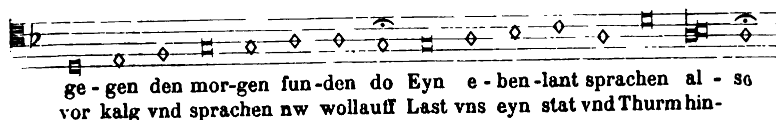


Wir haben es auch hier nur mit jenem Punkte zu tun, der in der Blume Ziernoten von einer Hauptnote scheidet.
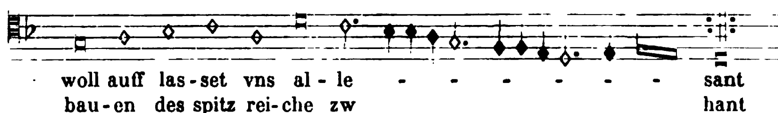
Damit soll aber nicht geleugnet werden, daß mensurale Elemente wie in die Choralnotation im allgemeinen (namentlich in die Form des cantus fractus), so auch in die Notation des Meistergesanges im besonderen eindringen, daß quadratische Notenformen, kleinere Notenwerte, Ligaturen, Taktzeichen, Augmentationspunkte anzutreffen sind und besonders Kadenzen mensurales Gepräge gewinnen. Von einer durchgehenden Mensurierung eines ganzen Satzes kann aber nicht die Rede sein. Als Beispiel mensurierten Gepräges sei aus Val. Voigt's Meistergesangbuch von 1558 das Lied »Mose am eilfften Genesis. In der kerber weise« angeführt:
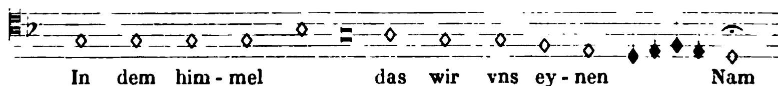


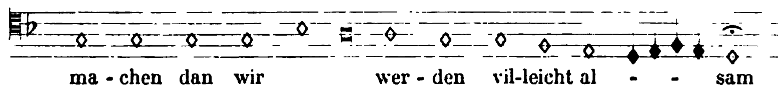


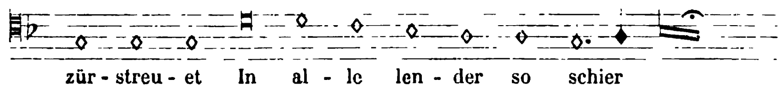


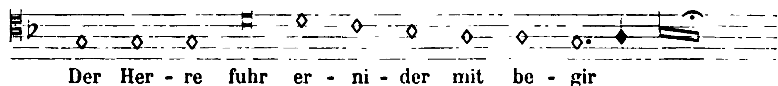


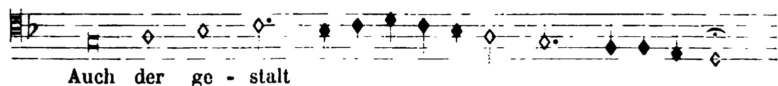


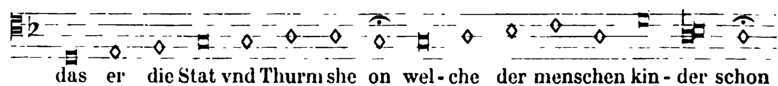






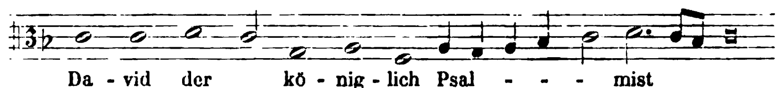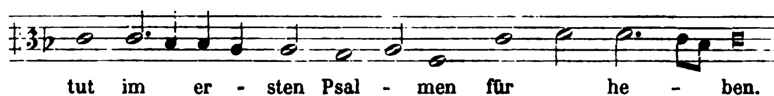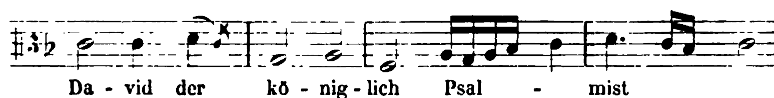








Hier ist der Punkt offenbar Augmentationspunkt. Eine taktische Einteilung wird aber weder im zweiteiligen noch im dreiteiligen Rhythmus ein erfreuliches Bild geben. Auch das Hebigkeitsprinzip wäre nur gewaltsam durchzuführen. In einzelnen Fällen wie z. B. in Hans Sachsens »Wiltu erkennen« im »Abendton Nachtigall« führt es dagegen zu herrlichen Gebilden. Ähnlich wird man auch in dem gekrönten Tone Bastian Wilde's aus cgm 4999 kaum eine strikte Mensur befürworten können:





Unterwirft man diese Melodie beispielsweise, um die Theorie von Runge zu zeigen, dem Hebigkeitsprinzipe, so gewinnt sie folgende Form:





Die Zeit des Verfalls des Meistergesangs notiert die Weisen durchaus nach der Lehre der Mensuraltheorie. Spangenberg ist hierfür mit seinem »Bericht von der Meister-Singer-Kunst (Altdorfi Noricorum MDCXCVII) ein beredter Zeuge.

III. Abschnitt.

Die Mensuralnotation.

1. Kapitel.

Die Anfänge der Mensuralmusik. — Die Weisen der Troubadours und Trouvères und die modus-Lehre. — Die Ausprägung der modi in den Ligaturen. — Die »Discantus positio vulgaris«. — Anonymus IV. — Dietricus. — Jo. de Garlandia. — Pseudo-Aristoteles. — Die Frankonen. — Die erhaltene Literatur.

Wort und Weise standen bei den Alten in innigster Verbindung. Die Verse lösten Melodien aus, die Metren diktierten ihnen den Rhythmus. Machte sich zwar schon früh in lateinischer Poesie unter dem Einflusse semitischer Dichtung rhythmische Auffassung geltend[1], so fehlt es doch nicht an Zeugnissen dafür, daß auch die metrische Anschauung wach blieb und sich in praktischem Gebrauche erhielt. Erinnert sei in erster Linie an die in den Jahren 385 bis 387 geschaffene »Musica« des Augustin (354—430), erinnert an Aussprüche des Adelmus, Walafrid Strabo, Eccehard, nicht zu vergessen die theoretischen Belege eines Beda (675—735), Aurelianus Reomensis (9. Jahrhundert), Amalarius (9. Jahrhundert), eines Verfassers der »Musica enchiriadis« (10. Jahrhundert), eines Guido von Arezzo (um 1025), Berno († 1048), Aribo (11. Jahrhundert), Cotto (um 1100) und Engelbert von Admont (um 1300)[2]. Die griechische Anschauung vom Rhythmus blieb dank der Tätigkeit eines Pachymeres (c. 1242 bis nach 1310) und eines Bryennius (um 1320) auch im späteren Mittelalter lebendig. Jener Satz, welchen Aristoxenus für die Singstimme aufgestellt hatte: lange Silbe gleich 2

[1] Vgl. Wilhelm Meyer, »Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik« Bd. II, (Berlin, Weidmann, 1905), S. 108 ff.

[2] Siehe Gerbert, »De cantu« II, 28 ff; J. Artigarum, »Le rythme des mélodies grégoriennes« (Paris, Alphonse Picard & Fils, 1899); Ed. Bernoulli, »Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898), S. 99 ff; Dechevrens, »Le rythme du chant grégorien« (Bâle, Congrès de la Société internationale de musique, septembre 1906).

tempora, kurze gleich einem tempus, war dem Abendlande bereits durch Fabius Quinctilianus bekannt gegeben worden[1]. Hier im Okzident blühte nun, Ausgang nehmend von Byzanz, seit dem 8. und 9. Jahrhundert griechisches Geistesleben von neuem frisch empor. Den berühmten Gelehrten und Staatsmann am Hofe von Byzanz Psellus († 1080) sehen wir die aristoxenische Rhythmuslehre behandeln. Sicherlich blieb ihr Einfluß auf die Praxis in einer Zeit nicht aus, in der das wissenschaftliche Streben besonders auf die Erfassung des griechischen Geisteslebens gerichtet war und Aristoteles mehr denn je die philosophische Anschauung beherrschte, namentlich seitdem im 11. und 12. Jahrhundert arabische und jüdische Einflüsse sich besonders stark geltend machten. Einen Niederschlag der antiken Rhythmuslehre können wir auf abendländischem Boden in der metrischen Sequenzenkomposition erkennen, wie sie uns am bedeutungsvollsten bei Adam von St. Victor entgegentritt.

In diese Zeit fallen nun auch die Anfänge der Troubadours- und Trouvères-Poesie. Ihre Anlehnung an die kirchliche Kunstdichtung, die Hymnodie, und ihre Berührung mit dem Orient ist anerkannt[2]. Ein gewaltiges Quellenmaterial zeugt für die Bedeutung dieses Kunst- und Literaturzweiges. Handschriften in Bamberg, Florenz, London, Mailand, Montpellier, Paris, Rom, St. Paul, Wien, Wolfenbüttel bewahren uns gegen 2600 Troubadours-Lieder, von denen aber leider nur etwa der zehnte Teil mit den Melodien auf uns gekommen ist. Nahezu ein Fünftel der Weisen ist uns in mehreren Handschriften aus verschiedenen Zeiten erhalten. Der Vergleich der Fassungen zeigt, daß gegenüber der Hauptüberlieferung in römischer Choralnotation[3] 15 Troubadours-Melodien und viele Trouvères-Weisen, von denen uns gegen 4000 in Handschriften von Arras, Bern, London, Paris, Rom, Siena erhalten sind, in gemessener Tonschrift vorliegen. Das Vorkommen derselben Melodien in choraler und mensuraler Niederschrift veranlaßte — wie Friedrich Ludwig[4] behauptet, unter seinem Einflusse — die

[1] Vgl. Westphal, »Die aristoxenische Rhythmuslehre« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« VII, 75. Quinctilianus war 35 nach Chr. geboren und schrieb eine »Institutio oratoria«.

[2] Ferd. Wolf, »Über die Lais, Sequenzen und Leiche« (Heidelberg 1841), S. 88 ff., und Gevaert, »Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité« (1875—81), S. 624 ff.

[3] Nur ein Denkmal, Paris, Bibl. Nat. fr. 20050, weist Metzer Neumen auf.

[4] Vgl. sein »Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili« I, 1 (Halle, Max Niemeyer, 1910), S. 55 ff.

beiden Musikforscher Beck[1] und Aubry[2] zur Aufstellung ihrer Theorie von der modalen Lesung der Troubadours- und Trouvères-Lieder.

Die *modi* führen uns in die Wende des 12. Jahrhunderts. In Verbindung mit den metrischen Füßen der Alten, den modi, tritt uns damals die Mensuraltheorie auf dem Boden der Musiklehre zum ersten Male entgegen. Es muß sich bei den modi um eine bereits lange geübte Praxis handeln, da sonst die Theoretiker über sie sicher mehr Worte verloren hätten, als sie es in Wirklichkeit tun. Der Zusammenhang mit dem Altertume ist jedenfalls dem 13. Jahrhundert bewußt, wofür Walter Odington Zeuge ist. Das 12. Jahrhundert hat in Frankreich die modale Praxis innerhalb der Form der lateinischen Sequenz, wie Adam von St. Victor's Prosen dartun, zur Entwickelung gebracht. Sollten da nicht auch die Lieder der Troubadours und Trouvères, wo für sie gegen 400 modale Niederschriften teils in selbständigen Gebilden, teils in Stimmen von Motetten vorliegen, auch in den zum Teil älteren choralen Niederschriften modal zu messen sein und die chorale Niederschrift nicht nur im Unvermögen der Zeit, die gemessenen Werte zu bestimmtem schriftlichen Ausdrucke zu bringen, ihre Begründung haben oder aus dem Gedanken heraus beibehalten worden sein, daß der musikalische Rhythmus durch den Text zu

[1] In der ersten Studie »Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien besonders der Troubadours und der Trouvères« (Caecilia, Le Roux & Co., XXIV, 7 vom Juli 1907)) nimmt Beck die Priorität der modalen Messung für sich in Anspruch, die ihm auch Aubry in seinen »Cent motets« (Paris, A. Rouart, Lerolle & Co., 1908) III, 141 zugesteht. Seine am 20. Juli 1907 genehmigte Dissertation »Die Melodien der Troubadours« erschien zuerst in ihren ersten beiden Kapiteln, dann als umfassendes Buch 1908 bei Karl J. Trübner in Straßburg. 1910 brachte er bei Laurens in Paris innerhalb der Sammlung »Les musiciens célèbres« dasselbe Thema noch einmal in populärer Fassung zur Behandlung. Aus der Reihe der Besprechungen seien die von Hugo Riemann in Max Hesse's »Deutschem Musikerkalender« 1909, S. 136ff., von Jean Acher in der »Revue des langues romanes«, Tome LIII, p. 208ff. und von Georg Schläger im »Literaturblatt für germanische und romanische Philologie« 1909, Nr. 8/9 herausgehoben und auch auf »Zeitschrift der IMG.« X, S. 129 und XII, S. 252 hingewiesen. Eine Antwort auf mehrere derselben stellt Beck's Studie: »Der Takt in den Musikaufzeichnungen des 12. und 13. Jahrhunderts vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères« in der »Riemann-Festschrift« (Leipzig, Hesse, 1909) dar.

[2] In »La rythmique musicale des troubadours et des trouvères« (Paris, Honoré Champion, 1907) und »Trouvères et Troubadours« (in der Sammlung »Maîtres de la musique« bei Alcan in Paris) 1909. Vgl. auch seinen offenen Brief an Maurice Emmanuel »Sur la rythmique musicale des trouvères« in der »Revue musicale« X, 10.

genügend klarem Ausdrucke gelange? Können wir doch von der mehrstimmigen Musik aus Analoga anführen, wo ursprünglich choral notierte Motetten in späterer mensuraler Umschrift vorliegen. Theoretische Erörterungen des metrischen Vortrags der Troubadours- und Trouvères-Lieder sind allerdings nicht auf uns gekommen. Jo de Grocheo streift in seiner »Theoria«[1] bei Behandlung der musica vulgaris die Materie nur leicht und ist eher als Zeuge gegen die metrische Auffassung der in Frage stehenden Lieder anzurufen. Die erhaltenen Traktate über Volkspoesie (ritmi volgari) eines Guido Cavalcanti, Dante Alighieri[2], Antonio da Tempo[3], Gidino da Sommacampagna[4] und eines Venetianer Anonymus[5] lassen uns vollends im Stich, wiewohl z. B. bei Erwähnung der »dictamina metrica« durch Antonio da Tempo doch Gelegenheit zur Erörterung gewesen wäre. Auch in den mittelalterlichen Traktaten über lateinische Rhythmik, wie sie uns vor allem von Jo. de Garlandia, von einem Mönche und von Nicolò Tibino überkommen sind, ist nicht die leiseste Spur zu finden[6].

Die Schwierigkeit, die Richtigkeit der Theorie evident zu erweisen, beruht darin, daß die Beobachtung des französischen Sprachakzents vor der Hand wenig Stützen für dieselbe darzubieten scheint. Hielt man doch bis vor kurzem allgemein feste Silbenzählung für das den romanischen Vers beherrschende Prinzip und maß der Länge und Kürze nur eine untergeordnete Rolle bei[7]. Zweifel über Zweifel erheben sich bei der rhythmischen Feststellung manches Liedes, für welches eine gemessen notierte Vorlage fehlt. Andere gewinnen dagegen unter der neuen Theorie geradezu erst Leben und entfalten ihre ganze Schönheit. Die Mahnung zur Vorsicht, welche Hugo Riemann[8] der Lehre Aubry-Beck gegenüber

[1] Vgl. die Neuausgabe in den »Sammelbänden der IMG.« I (1899), S. 90 ff.

[2] »De vulgari eloquentia.«

[3] »De Ritimis vulgaribus« (1332), gedruckt 1509 in Venedig bei Simone de Luere, neu gedruckt 1869 in den »Collezione di opere inedite o rare« (Bologna, Romagnoli).

[4] »Trattato de ritmi volgari« (vollendet um 1375), gedruckt 1870 in der »Scelta di curiosità letterarie inedite o rare« (Bologna, Romagnoli).

[5] Veröffentlicht in den »Studi medievali« von Novati und Renier 1908 durch Debenedetti nach dem Venediger Kodex Marc. Lat. cl. 12 nº 97.

[6] Vgl. Giovanni Mari, »I trattati medievali di ritmica latina« in den »Memorie dell' Istituto Lombardo« Classe di lettere vol. XX, XI della Serie III fasc. VIII.

[7] Vgl. Edmund Stengel, »Romanische Verslehre« in Gröber's »Grundriß« II, 1 (1902).

[8] »Die Beck-Aubry'sche modale Interpretation der Troubadourmelodien« in den »Sammelbänden der IMG.« XI, 4, S. 569 ff.

empfiehlt, so überzeugend sie ihm in vielen Fällen erscheint, entbehrt nicht ganz der Berechtigung. Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß die mensurale Ausdeutung nur das Streben einer der Zeitströmung nachgebenden jüngeren Partei war, während eine andere ältere die Lieder nach dem von Riemann vertretenen Prinzip aller weltlichen Lyrik behandelt, die dem Gesetze der Vierhebigkeit zu unterliegen scheint, und bei der die Musik den Ausgleich ungleicher Abschnitte durch Dehnung besonders bei weiblich ausklingenden Versen vornimmt[1]. Für den Standpunkt der älteren Partei könnte sehr wohl an Johannis de Grocheo Besprechung der »musica vulgaris«[2], in welche Kategorie die Troubadours- und Trouvères-Lieder gehören, angeknüpft werden — der »musica vulgaris«, welche jener Schriftsteller zur »musica non ita praecise mensurata« rechnet, und welche, wie er wenigstens bei der Form des cantus coronatus (Sirventes)[3] betont, in lauter vollkommenen Längen einherschreitet. Daß aber die in Frage stehenden Lieder eine feste rhythmische Form gehabt haben müssen, beweist die Tatsache der Verwendung einiger (balada, dansa) zum Tanze. Solche Tanzlieder waren kein novum, bis ins frühe Mittelalter lassen sie sich zurückverfolgen. Erinnert sei nur an jene Stelle aus der Lebensbeschreibung des heiligen Faro von Hildegar, Bischof von Meaux unter Karls des Kahlen Regierung (840—876): »Ex qua victoria carmen publicum iuxta rusticitatem per omnium pene volitabat ora ita canentium feminaeque choros inde plaudendo componebant.«

Sechs modi unterschieden die ältesten Mensuraltheoretiker[4] in Anlehnung an die metrischen πόδες der Griechen:

---

1 Können wir doch auf dem Boden der Hymne ebenfalls nebeneinander Beispiele metrischer und rhythmischer Struktur feststellen. Man vergleiche nur in der »Ars de hymnis usitatis« des Jo. de Garlandia den Satz: »Nota ergo quod quidam ymni rithmice componuntur sine metro, quidam sine rithmo et sine metro, quidam tantum metrice componuntur sine rithmo.« (Giovanni Mari, »I trattati medievali di Ritmica Latina« in den »Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere« etc. vol. XX, XI della Serie III, fasc. VIII. Milano, Ulrico Hoepli, 1899.)

2 Siehe »Sammelbände der IMG.« I, 84.
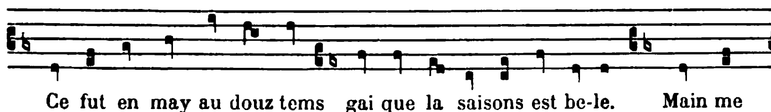
3 A. a. O., S. 91. Beide als Beispiele angeführten Gesänge »Ausi cum lunicorne« vom König von Navarra und »Quant li roussignol« von Chastelains de Couci sind handschriftlich erhalten. Zu ersterem vgl. Beck, a. a. O., S. 73 u. 191, zu letzterem siehe die Pariser Handschrift Bibl. Nat. fr. nouv. acq. 1050.
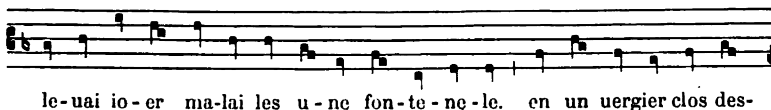
4 Genannt seien nur die »Discantus positio vulgaris« (C. S. I, 96b), die »Positio« des Jo. de Garlandia (C. S. I, 97b), die »Theoria« des Jo. de Grocheo (Sammelbände der IMG. I, 103).
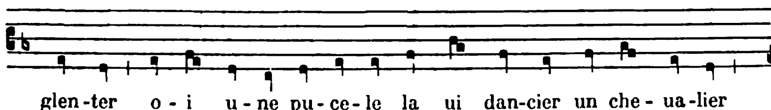
I	trochaeus	– ◡	longa brevis
II	iambus	◡ –	brevis longa
III	dactylus	– ◡ ◡	longa brevis brevis
IV	anapaestus	◡ ◡ –	brevis brevis longa
V	spondaeus	– –	longa longa
VI	tribrachys	◡ ◡ ◡	brevis brevis brevis

Vornehmlich die ersten drei modi lassen sich in den Melodien der Troubadours und Trouvères nachweisen[1]. In den gemessenen Melodien tritt der gewollte Rhythmus klar aus dem Notenbilde hervor, in den choraliter fixierten ist der modus aus dem Text zu entwickeln. Oberster Satz bleibt auch jetzt die Beobachtung des Vierhebigkeitsprinzipes und die Möglichkeit des musikalischen Ausgleiches bei weiblichen Reimschlüssen. Nach Beck bestimmt die Silbenzahl der Verse von der betonten Reimsilbe aus rückwärts gezählt den einzuschlagenden modus, entscheidet über auftaktig oder nicht auftaktig. Zehnsilber in Verbindung mit Siebensilbern, Binnenreimen und dreisilbigen Versfüßen lassen in der Regel auf den dreizeitigen modus schließen. Im übrigen herrscht der erste oder zweite modus: Unabhängig vom Schriftbilde wird der gefundene modus auf die Verse angewendet. Notengruppen teilen sich in den der zugehörigen Silbe zukommenden Wert. Beispiele werden am besten die Lehre veranschaulichen:

Moniot d'Arras. Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 1050.







[1] Ein mensuriertes Beispiel des vierten modus liegt scheinbar in dem Liede »Devers Chastelvilain« aus Paris fr. 846 bei Aubry, »Un coin pittoresque de la vie artistique au XIIIe siècle« (Paris, Picard & Fils, 1904) vor, doch ist die Weise mit mehr Recht dem auftaktigen dritten modus zuzuweisen, nach welchem sie Aubry überträgt.

– ◡ | – ◡ | –◡ | –◡ |
si chant por la bele nee

– ◡ | – ◡ ¦ – ◡ ¦ –͡◡
a cui iai mon cuer ren - du

– ◡ ¦ –͡◡
lige - ment

– ◡ ¦ – ◡ | –͡◡ ͡ –͡◡ |
et sachent la gent

– ◡ | –͡◡ ¦
mer - cier

– ◡ | – ◡ | – ◡ ¦ –͡◡ |
ne doit on de mon chanter

–͡◡ | –͡◡
fors li

– ◡ | –͡◡ |
cui iaim si

– ◡ | – ◡ | – ◡ | –͡◡
que ien ai et cuer et cors

–͡◡ ͡| –͡◡ ͡¦ –͡◡ ͡| –͡◡ |
io - - - - li.

Die klingenden Schlüsse von Zeile eins und drei bedürfen der Dehnung nicht, da bereits vier Hebungen vorliegen. Fraglich ist bei den Zeilen »ligement« und »mercier«, ob sie als Zweiheber behandelt oder zu Vierhebern gedehnt werden sollen. Ich habe mich im Hinblick auf die Regelmäßigkeit des Baues für erstere Auffassung entschieden. Daß in der sechsten Zeile die Silbe »gent« zu zwei Hebungen zu dehnen ist, scheint schon die Ligatur andeuten zu wollen. Die Behandlung der Zeilen neun und zehn, die zu einem Vierheber zusammenzuziehen sind, bietet keine Schwierigkeit. Strittig bleibt wieder die Übertragung der letzten beiden Zeilen. Sind sie als ein Vers von sechs Hebungen anzusehen, oder ist die letzte Zeile zu einem Vierheber zu dehnen? Ich habe mich des symmetrischen Baues wegen für letztere Ansicht entschieden. Interessant ist das Denkmal durch eine Fülle liqueszenter Töne, welche sich in den Formen verbergen. Vor der Hand sei nur darauf hingewiesen, daß hier zu der Hauptnote eine Schmucknote hinzutritt, die je nach der Richtung des der Note oder der

Ligatur angehängten Striches meist eine Sekunde höher oder tiefer als die Hauptnote liegt und ihr folgt. Als plicae ascendentes und descendentes werden uns diese Verzierungen noch zu beschäftigen haben.

Übertragung: Paris, Bibl. Nat. fr. 844 fol. 6r.
Li dux de brabant.

A-mors m'est v cuer en - tre e. de - chan - te - e
m'a es - meu. si chant por la be - le ne - e.
a cui i'ai mon cuer ren - du. li - ge - ment. et sa -
-chent la gent. mer - ci - er. ne doit on de mon chan-
-ter. fors li. cui i'aim si. que i'en
ai et cuer et cors. jo - li.

Noch ein drittes instruktives Beispiel sei für den ersten modus beigetragen: *Tant mes plazens le mal damor.* (Siehe Faksimile.) Die Beobachtung der Reimsilben erweist die Verse als auftaktig. In der zweiten Zeile stehen den acht Silben der übrigen Verse neun gegenüber. Die überschüssige Silbe ist, wie die parallele Melodiezeile erweist, am besten durch Teilung der ersten Länge unterzubringen. Derartige Teilungen bilden gemeinhin ein Erkennungszeichen des zweiten modus, worauf Beck[1] und Ludwig[2] hinweisen. Eine Auffassung der vorliegenden Weise als secundi modi erscheint mir aber nicht annehmbar; der erste modus liegt vor.

[1] »Riemann-Festschrift« S. 173.
[2] »Repertorium« S. 53.



Paris, Bibl. Nat. fr. 25543 fol. 103ᵛ.

(Zu S. 207.)

Chanson de Guiraut Riquier.

Paris, Bibl. Nat. fr. 25543 fol. 103v.

Tant mes pla - zens le mal d'a - mor. que

ses tot si say qui uol au - ssir. nom uuelh nim

aus nim puesc par - tir de mi dons ni ui -

-ra al - hor. car tals es quicu pen - ray ho - nor. si

fis lieys a - man puesc mo - rir. o sim re - te cent

tans ma - ior doncx nom tey tai - zar al ser - uir.

Daß der zweite modus wirkliche Existenzberechtigung hat, beweisen vor allem eine ganze Reihe mensuriert notierter Beispiele. Gegenüber choralen Aufzeichnungen bestätigt sich durchaus die Meinung von Riemann[1] und Ludwig[2], daß in vielen Fällen keine sichere Entscheidung zwischen dem ersten auftaktigen und dem zweiten modus zu treffen ist. In folgendem Liede des »Chansonnier de l'Arsenal«[3] stimme ich mit Aubry für den zweiten modus, für dessen Wahl mir besonders der zweite Vers ausschlaggebend erscheint: »Es fallen«, um mit Beck zu reden, »die Hebungen mit den breves auf Wortnebenton- oder tonlosen Silben zusammen«,

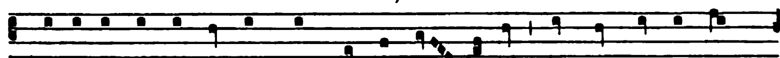
1 »Sammelbände der IMG.« XI, 4, S. 582.

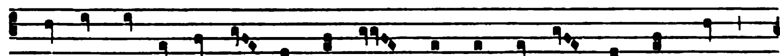
2 »Repertorium« S. 53.

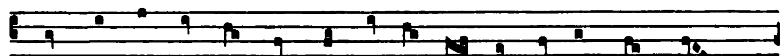
3 »Le Chansonnier de l'Arsenal«, herausgegeben von Pierre Aubry und A. Jeanroy (Paris, Paul Geuthner).

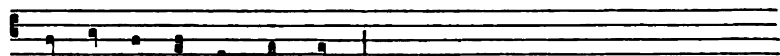
es ergibt sich das rhythmische Bild: »betonte Kürze und unbetonte Länge«. Gerade diesen zweiten, uns fremder anmutenden modus stellt Beck, gestützt auf Diez, als den echt romanischen Rhythmus hin.

Li rois de Nauarre. Paris, Bibl. de l'Arsenal Ms. 5198 fol. 19r.
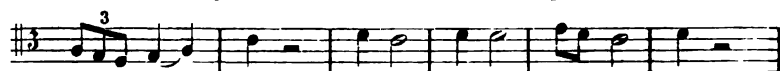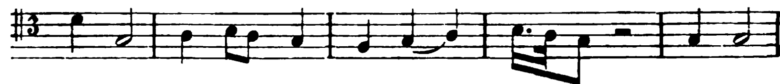






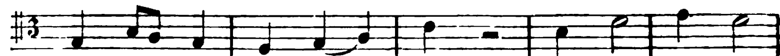


Übertragung:

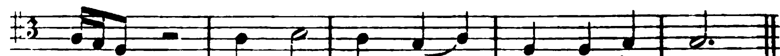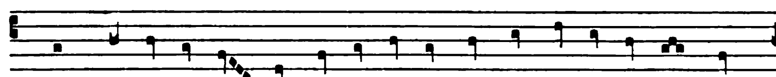










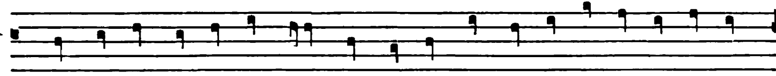


Neben trochäischen und iambischen Rhythmen ziehen mit der Modaltheorie aber auch die dreiteiligen Rhythmen, welche Diez[1] und mit ihm die Romanisten der Folgezeit für den französischen Vers abgelehnt hatten, in die Lieder der Troubadours und Trouvères ein. Als Beispiel für den dritten modus sei folgender Gesang aus Kodex Siena, Bibl. Comunale H. X. 36 beigebracht:













Gelangt der Sprachakzent auch durchaus zu seinem Rechte, wenn wir die Melodie dem auftaktigen ersten modus zuweisen, so erhalten wir doch damit fünfhebige Zeilen, während bei der Annahme von Daktylen allerdings auf Kosten ungezwungener Sprachakzentuierung vierhebige Verse herausspringen. Jeder Daktylus ist als eine Einheit, als ein Takt aufzufassen. Über seine Messung
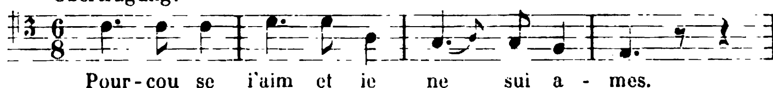
[1] »Poesie der Troubadours« (Zwickau, Gebr. Schumann, 1826), S. 85 ff.
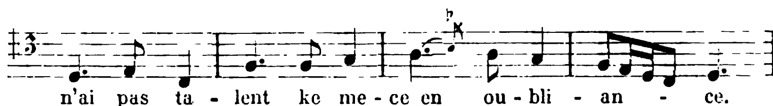
[2] Ist zu eliminieren.
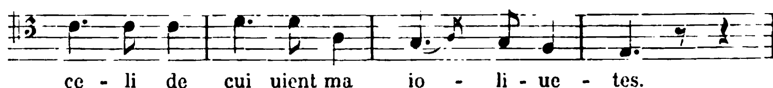
herrschen einige Zweifel. Wichtig ist, um auf alte Vorlagen zurückzugreifen, die aus den Funden von Oxyrhynchos hervorgehende Tatsache, daß jene in der späteren Mensuraltheorie übliche Messung des Daktylus —ˈ ◡ – bereits von Aristoxenus als dem Daktylus ähnlich anerkannt wird. Die älteste Messung desselben auf dem Boden mittelalterlicher Mensuraltheorie scheint aber eine geradzeitige gewesen zu sein. Hierauf ist einmal aus dem Zusammenhange der Mensuraltheorie mit der Metrik zu schließen, die die Länge als das doppelte Maß der Kürze ansieht. Andererseits beobachten wir, daß ältere Mensuraltheoretiker noch die zweizeitige longa als longa recta[1] und nur diejenigen Werte als mensurabel ansehen, welche eine oder zwei breves messen (Discantus positio vulgaris)[2], und daß Amerus (1271)[3] und Walter Odington[4] für die ursprüngliche Zweizeitigkeit der longa und brevis Zeugnis ablegen. Wenn im Zusammenhang hiermit älteste daktylische und anapästische Beispiele der Mensuraltheorie im graden Takt aufgelöst werden, so wird hiergegen nicht viel einzuwenden sein. Vor allem wird man aber bei der Unterteilung der Kürze für die älteste Zeit an der Zweiteilung festhalten. Geben doch die ältesten Mensuraltheoretiker überhaupt noch keinen Wert für die semibrevis, eine Abart der brevis, an, und tritt sie anfangs überwiegend in der Zweizahl auf.

In der folgenden Übertragung ist Dreiteiligkeit der longa und Zweiteiligkeit der brevis angenommen worden:

Übertragung:







---

[1] Z. B. Jo. de Garlandia (C. S. I, 97b).

[2] C. S. I, 94b.

[3] Vgl. Joseph Kromolicki, »Die Practica Artis Musicae des Amerus« (Berliner Dissertation, 1908), S. 9.

[4] C. S. I, 235b.

car se le ia n'a-uoit cuer ne uoel - lan - ce.

da - me mu - sier ma tres dou - ce gre - uan - ce.

Si me doi iou de boi - ne a - mour lo - er.

car par li ai le sa - ue-reus pen - ser.

par coi ie chant pour la tres be-le et fran - ce.

en cui bon - tes maint et sens et vail - lan - ce.

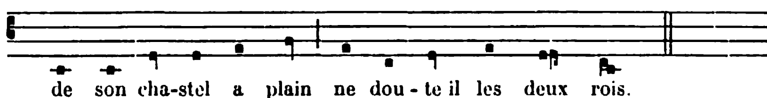
Ganz den Eindruck des vierten modus erweckt das mensural notierte, der Mitte des 13. Jahrhunderts entstammende Spielmannslied »De-vers Chastelvilain« aus Paris, Bibl. Nat. fr. 846[1]. Und doch werden wir diese Weise mit Rücksicht auf den Sprachakzent besser als eine auftaktige des dritten modus ansehen:

De-vers Chastel-vi-lain me vient la robe au main com uns oitours norrois.
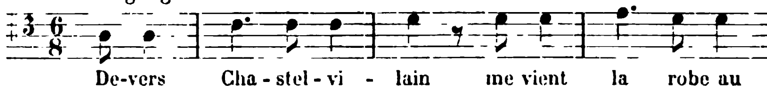
Bon jor doint Dex de-main le sei-gnor que tant ain! Proudons est

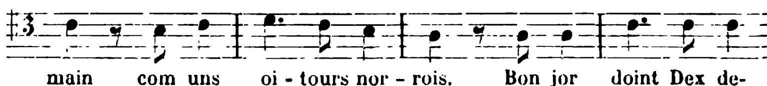
et cor-tois. De ci quen Na-var-rois na si bon cha-ste-lain:
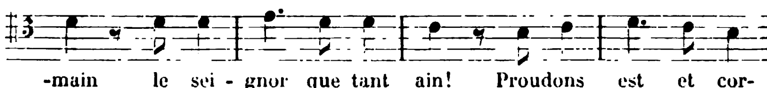
[1] Siehe die erstmalige Veröffentlichung von Pierre Aubry in seiner Schrift »Un coin pittoresque de la vie artistique au XIII[e] siècle« (Paris, Alph. Picard & Fils, 1904), S. 4 f.
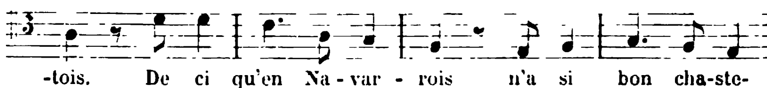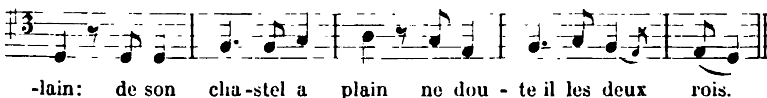


Übertragung:



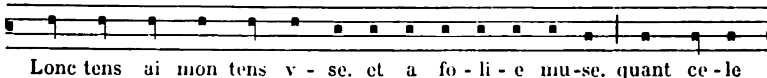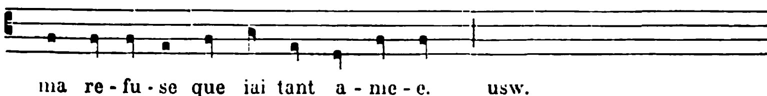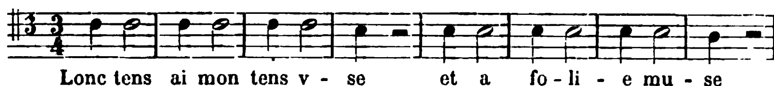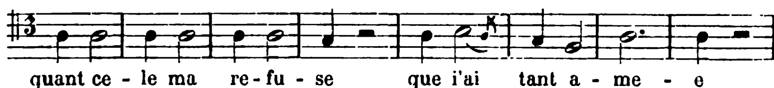








Nach diesen Beispielen dürfte die Anwendung des modalen Prinzipes leichter erscheinen, als sie es in Wirklichkeit ist. Nehmen wir an, daß, wenn jüngere mensurierte Niederschriften sich modal finden, auch die älteren choralen modal zum Vortrag gelangt sind, so muß notwendigerweise auch die überlieferte jüngere modale Form für uns verbindlich sein. Wenden wir nun unsere Methode einmal auf einen Fall an, in dem zwei Niederschriften aus verschiedenen Epochen vorliegen, um zu sehen, ob wir auf jeden Fall mit Hilfe dieser Methode die überlieferte modale Form gewinnen. In der Handschrift Paris, Bibl. de l'Arsenal 5198 findet sich auf fol. 191 folgende Weise von Moniot de Paris:



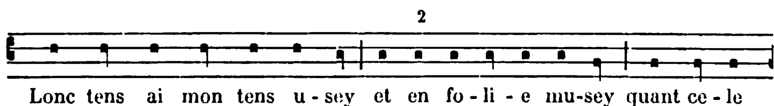


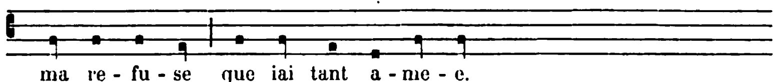
Nach den dargelegten Prinzipien ist sie am besten im zweiten modus vorzutragen:





Doch wäre auch der erste modus nicht ganz ausgeschlossen [1]. Die gewonnene Form kommt in der Tat der Fassung sehr nahe, welche uns unter gemessenen Werten in Paris Bibl. Nat. fr. 846 überkommen ist:





Gegenüber dem bis auf den Schluß reinen zweiten modus unserer Übertragung mischen sich hier zweiter und vierter modus, wodurch allerdings nur die Schlußnote der Zeilen eine andere Messung erfährt. Immerhin lehrt der Fall im Zusammenhang mit anderen, die dem Metrum zu widerstreben scheinen, wie wir den Sprachrhythmus noch feiner belauschen müssen, um auf jeden Fall zweifellose metrische Melodien zu erzielen, und wie bei dem schwankenden Akzent der französischen Sprache nicht immer eindeutige Lösungen möglich sind. Daß aber der Entwickelungsgang der Mensuraltheorie von Melodien Ausgang nahm, die im Schriftbilde die Mensur nicht erkennen ließen, das wissen wir von jenem englischen Anonymus, der zur Zeit der Frankonen (um 1260) in Paris musikgeschichtlichen Studien nachging, und dessen Traktat

---

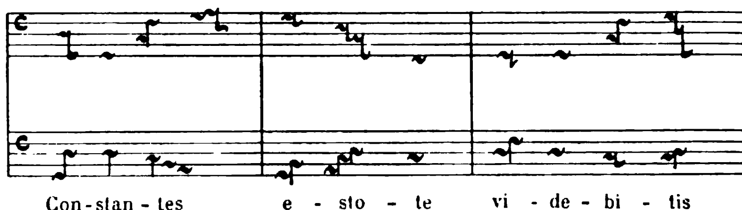
[1] Man vergleiche nur in Montpellier H 196, fol. 252v die Messung von »Lonc tens ai mon cuer assis«.

[2] Hier ist ohne Frage ■ zu konjizieren.

bei **Coussemaker** im ersten Bande der »Scriptores« als Anonymus IV veröffentlicht vorliegt[1].

Wir erfahren, daß die ältere Zeit sich größtenteils keiner »signa materialia«, das heißt keiner Notenfiguren mit bestimmten Werten bediente, sondern allein mit dem Intellekt operierte. Die Stimmen wurden so, wie sie zusammen erklingen sollten, in Partitur übereinandergeschrieben. Die Konsonanzen bestimmten den Gang der Zusammenklänge. Länge und Kürze wurden durch den Wortakzent diktiert, etwaige Ausnahmen durch die mündliche Unterweisung des Lehrers geregelt[2]: »Ich sehe diese Note als longa, jene als brevis an; horcht auf und prägt es durch Singen dem Gedächtnis ein«.

In diese Periode gehören dem Wesen nach jene mehrstimmigen neumierten Denkmäler, welche uns aus den verschiedensten Gegenden und Zeiten entgegentreten[3]. Als ein Beispiel in deutscher Choralnotation diene »Constantes estote« aus der Handschrift der Universitäts-Bibliothek Innsbruck 457 fol. 72r.:



[1] C. S. I, 327—65.

[2] Vgl. C. S. I, 334a und 344a. Es seien nur einige Stellen besonders vermerkt: tantummodo operabantur iuxta relationem inferius ad superius, superius ad inferius et hoc iuxta sex concordantias armonice sumptas. — in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia, sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem. . . Sed materialem significationem parvam habebant et dicebant: punctus ille superior sic concordat cum puncto inferiori, et sufficiebat eis.

[3] Z. B. in Metzer Neumen: Douai Ms. 90 (124); Verbum bonum; in Punktneumen des 11. Jahrhunderts Chartres cod. 130 (Pal. musicale I, 151 u. pl. 23.); in Akzentneumen des 11. Jahrhunderts das Winchester Troper Cambridge Corpus Christi College 473 (Wooldridge, Early English Harmony, Tafel 2—6, und W. H. **Frere** im 8. Bande der Henry Bradshaw Society-Veröffentlichungen); in nordfranzösischen Neumen des 11. Jahrhunderts: Paris, Bibl. Nat. Ms. 1139 (Coussemaker, Hist. de l'harmonie), des 12. Jahrhunderts die Organa-Handschriften von St. Martial Paris lat. 3549 und 3719 sowie London British Museum Add. 36881; in römischer Choralnote British Museum Arundel 248 und Add. 25598; in deutschen Choralnoten Berlin germ. in 8° 190, Breslau 466 in 4°, Innsbruck 457, Karlsruhe Pm 16, München lat. 11764, Codex Zara und andere mehr.

au-xi - li - um Do - mi - ni su- per vos.

Übertragung:
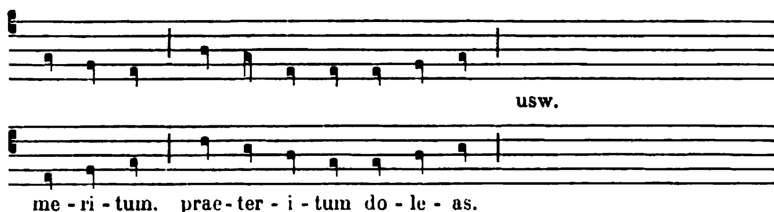
Con-stan-tes e - sto - te vi - de-bi - tis

au-xi - li - um Do - mi - ni su-per vos.

Während hier der chorale Vortrag der vox principalis das Regulativ abgibt und die Beobachtung der Konkordanzen den Gang der Gegenstimme regelt, wird bei metrisch gefügten Texten dieses Metrum den rhythmischen Gang der Melodien bestimmt haben. Ziehen wir einen Satz aus dem »Antiphonarium Medicaeum« heran:

Ad so - li-tum vo-mi-tum. ne red-e - as pa-ve-as. in-ter - i - tum

Vgl. hierzu unter anderem den Vortrag von Friedrich Ludwig, »Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts«, im Wiener Kongreßbericht der IMG., S. 101 ff.



Hier wie auch im folgenden Beispiel erkennen wir aufs deutlichste, was Anonymus IV zum Ausdruck bringen wollte mit den Worten: »in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia«. Mit lauter longae operiert der Notator. Und wenn der Anonymus fortfährt: »sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem«, so gewinnen wir Einblick in die Art und Weise, wie der Lehrer die Melodien einstudierte. Die Erörterung des Metrums, des modus, mußte vorangehen. In unserem Falle liegt der dritte modus vor; in daktylischen Rhythmen müssen diese zu dem Tenor »Regnat« hinzutretenden Stimmen einherschreiten:

Ad so - li - tum vo - mi - tum. ne red - e-

Tenor: *c c f g g a e f*

-as pa - ve - as. in - ter - i - tum me - ri-

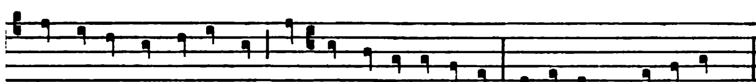
g g a h a g f g

-tum. prae - ter - i - tum do - le - as.

g c e f g g a e

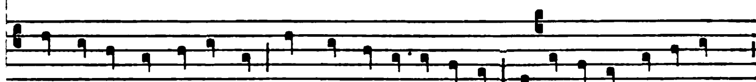
Daß aber der Schluß auf modale Lesung seine Berechtigung hat, beweist die Überlieferung:

Florenz, Ant. Med.
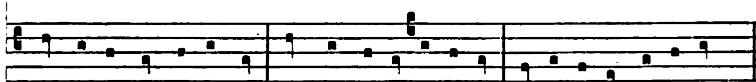


Ad so-li-tum uo-mi-tum ne red-e-as pa-ue-as in-ter-i-tum meri-tum

Madrid, Hh. 167.



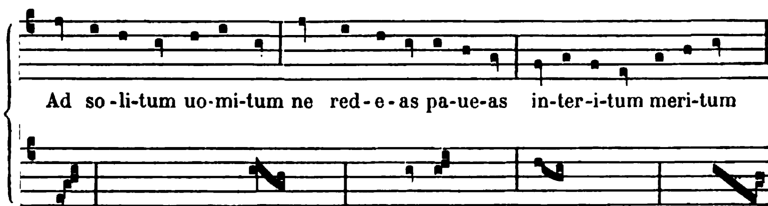
[A]d so-li-tum uo-mi-tum ne red-e-as pa-ue-as in-ter-i-tum meri-tum

Bamberg, lit. 115.



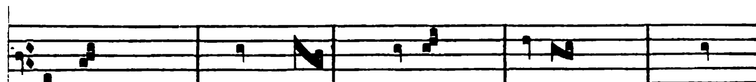
Ad so-li-tum uo-mi-tum ne red-e-as pa-ue-as in-ter-i-tum meri-tum

Paris, fr. 146.
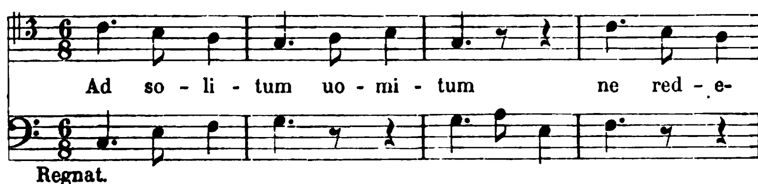


Tenor.

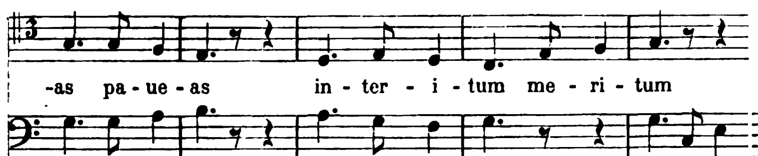
Bamberg, lit. 115. Florenz, Ant. Med.



Regnat.

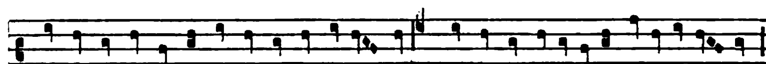
Übertragung:





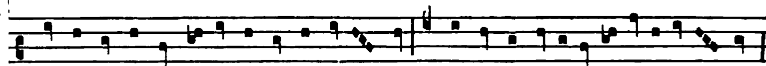
Auch ein paar Beispiele des ersten modus mögen für dieselbe Tatsache sprechen:

Paris, Arsenal 3518.



Virgo decus ca-sti-ta-tis uirgo re-gi - a. uirgo mater pi-e-tatis ui-ri nesci - a

(Montpellier, H 196) Bamberg, Ed. IV. 6.
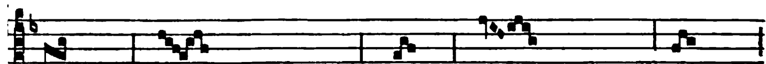


Virgo decus ca-sti-ta-tis uirgo re-gi - a. virgo mater pi-e-tatis vi-ri nesci - a

(Montpellier, H 196)
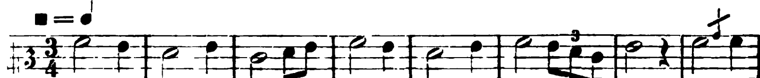


Alleluya.

Paris, Arsenal 3518.



Übertragung:



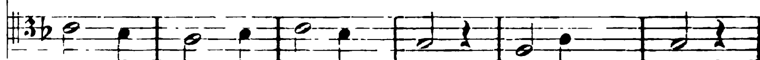
Vir-go de-cus ca-sti-ta-tis uir-go re-gi - a. uir-go
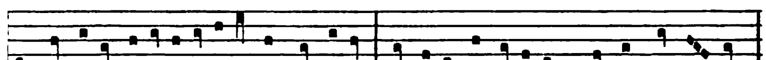


Alleluia.



ma-ter pi-e-ta-tis vi-ri ne-sci - a

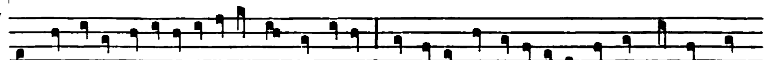


Bamberg, lit. 115.



Agmina mili-ci-e ce-lestis omni-a mar-tiris uictori-e occurrunt ob-ui-a
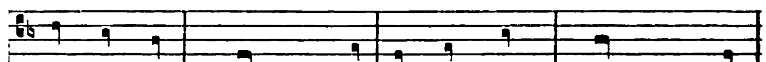
London, Brit. Mus. Egerton 2615.



Agmina mili-ci-e ce-lestis omni-a mar-tiris uictori-e occurrunt ob-ui-a



Bamberg, lit. 115.



Agmina.

Übertragung:

Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - le - stis om - ni - a

Agmina.

mar - ti - ris vi - cto - ri - e oc - cur - runt ob - vi - a

Ein schlagendes Beweisstück liefert schließlich jene Motette Sor touz les maus — Alleluja, welche Pierre Aubry aus Wolfenbüttel Ms. Helmst. 1099 fol. 246r mitteilt[1]:

Sor touz les maus est li maus da - mer Mes mortex e - ne-mis. Mes en tel

leu sest mes cuers a-des mis, Dont a toz jorz Au - ra et los et pris.

[Al]leluya.

Nur wenn die Oberstimme den daktylischen Rhythmen des zugehörigen Textes unterworfen wird, vermag sie sich mit dem kirchlichen, in gleichlangen Noten einherschreitenden Tenor den Satzregeln der Zeit entsprechend zu verbinden:

Sor touz les maus est li maus d'a - mer Mes mor-tex e - ne-

[1] Siehe Aubry, »Cent motets du XIIIe siècle« (Paris 1908) III, 140.

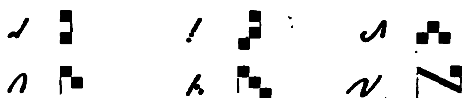
-mis. Mes en tel leu s'est mes cuers a - des mis

Dont a toz jorz Au - ra et___ los et pris.

Dieser Satz zeigt zugleich, wie es jetzt noch keineswegs nötig war, besondere Zeichen der Mensur aufzustellen. Selbst des Mittels der Übereinanderstellung der gleichzeitig erklingenden Tonreihen zur Erkenntnis der Beziehung von superius und inferius konnte man hier entbehren, weil ja der Text den rhythmischen Gang der zur kirchlichen Melodie hinzutretenden Stimme regelte.

War bisher das Schriftbild ohne Einfluß auf den rhythmischen Vortrag der Tonreihen und der Rhythmus an den Text gebunden, so bildeten sich im Laufe der Entwickelung Merkzeichen heraus, an Hand deren selbst textlose Stimmen modal gelesen werden konnten. Das mehrere Töne umfassende Schriftzeichen, die Ligatur, wurde dem neuen Zwecke dienstbar gemacht. Zugrunde gelegt wurde das Ligaturen-Material der Quadratschrift, wie sie sich namentlich auf nordfranzösischem Boden aus den Akzent-Neumen entwickelt hat. Diese Ligaturenformen gelten im Hinblick auf die Beschaffenheit der Anfangsnote *cum proprietate* und auf jene der Endnote *cum perfectione.* Den einfachen aus / virga und . punctum herausgewachsenen Figuren ▪ longa und ▪ brevis wurde folgendes zusammengesetzte Formen-Material entgegengestellt:

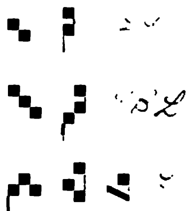
cum proprietate et perfectione

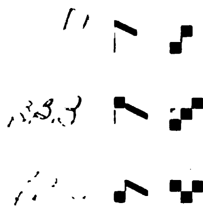


Weicht die Beschaffenheit einer Ligatur in bezug auf Anfangs- oder Endnote irgendwie von dem entsprechenden Bilde dieser Formen ab, so gilt sie, falls sich die Abweichung auf die Anfangsnote

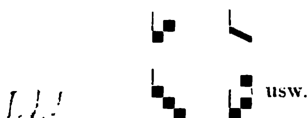
bezieht, als *ligatura sine proprietate,* falls aber die Abweichung die Endnote angeht, als *ligatura sine perfectione.* Besonders herauszuheben ist der Fall, bei dem die erste Note der Ligatur nach oben gestrichen ist. Hier handelt es sich um eine *ligatura cum opposita proprietate*[1].

ligaturae sine proprietate ligaturae sine perfectione





ligaturae cum opposita proprietate



Ligaturen dienen nun zur Ausprägung der modi. Eingehend handelt über diesen geistvollen Versuch des 12./13. Jahrhunderts, die Quadratnotation einer festen Wertbestimmung dienstbar zu machen, Walter Niemann in seiner fleißigen Schrift »Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia«[2], Wooldridge im ersten Bande der »Oxford History of Music«[3] und Friedrich Ludwig in seinem »Repertorium«[4].

Ältester theoretischer Zeuge für die Lehre von der Ausprägung der modi in den Ligaturen ist die »Discantus positio vulgaris«, welche der um 1260 schreibende Hieronymus de Moravia[5] als ehrwürdigstes Dokument der Mensuraltheorie neben der »Positio« des Johannes de Garlandia und jener des Franco de Colonia in

[1] Vgl. die »Positio« des Jo. de Garlandia (C. S. I, 99 f.).

[2] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902. Erschienen als 6. Beiheft der IMG.

[3] S. 102 ff.

[4] Bd. 1. »Catalogue raisonné der Quellen. Abt. 1. Handschriften in Quadratnotation« (Halle a. S., Niemeyer, 1910), S. 42 ff. Exkurs II: Die der Darstellung des Rhythmus dienende Differenzierung in der Schreibung der Notengruppen in der Quadratnotation usw.

[5] C. S. I, 1 ff.

seinem Traktate »de musica« vorlegt. Diese »discantus positio vulgaris«[1] gehört sicher der Wende des 12. Jahrhunderts an. Als weitere Belege lassen sich aus dem 13. Jahrhundert die Arbeiten des Anonymus VII[2], des Johannes de Garlandia[3] (um 1225), des Anonymus IV[4] (Abfassung nach 1272), des Franco[5] (um 1260) und des Walter Odington[6] (aus der Wende des 13. Jahrhunderts) angeben, die alle nahezu die gleiche Lehre darbieten.

Als fester Grundsatz ist in der älteren Zeit erkennbar, daß der modus nicht durchbrochen werden darf und die Pause sich ihm einfügt. »In omnibus modis ordo debet teneri« betont Anonymus VII besonders. Geht die »Discantus positio vulgaris« über die Anführung der modi nicht viel hinaus, so legen bereits Anonymus VII, Anonymus IV und Johannes de Garlandia eine entwickelte Lehre derselben vor. Anonymus VII führt die modi nur in perfekter Form auf, Anonymus IV und Jo. de Garlandia unterscheiden bereits zwischen perfekten und imperfekten modi. Als perfekt gilt derjenige Modus, der mit dem Werte, mit welchem sein rhythmisches Motiv beginnt, auch die rhythmische Reihe zum Abschluß bringt, z. B. oder . Geschieht dies nicht, so liegt ein imperfekter modus vor, wie . Die Zahl der Wiederholungen des rhythmischen Motives bis zum Eintritt der Pause bestimmt d n ordo. Wird z. B. das rhythmische Motiv des dritten modus dreimal wiederholt, bevor eine Pause eintritt, so handelt es sich um den 3. ordo des 3. modus. Ähnlich stellt die Reihe den zweiten ordo des zweiten perfekten modus dar.

Die verschiedenen Pausenwerte werden in den ältesten Mensuraldenkmälern graphisch nicht unterschieden und brauchten auch nicht besonders ausgezeichnet zu werden, da die Pause stets den Wert der vorletzten Note erhielt[7]. Erst die Möglichkeit des modus-
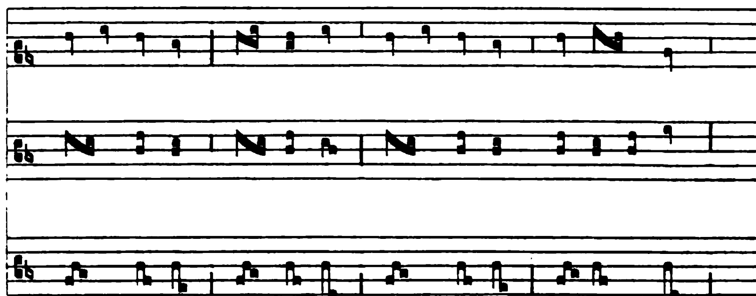
[1] C. S. I, 94b ff.
[2] C. S. I, 378 ff.
[3] C. S. I, 96 ff.
[4] C. S. I, 327 ff.
[5] C. S. I, 117b ff., besonders S. 128.
[6] C. S. I, 182 ff., besonders S. 244 f.
[7] Vgl. Anonymus VII bei C. S. I, 378b, und Jo. de Garlandia bei C. S. I, 98b.

Wechsels bedingte auch eine Aufstellung von differenzierten Pausenzeichen.

Bestimmte Ligaturenfolgen haben sich nun für die Charakterisierung der perfekten modi herausgebildet:
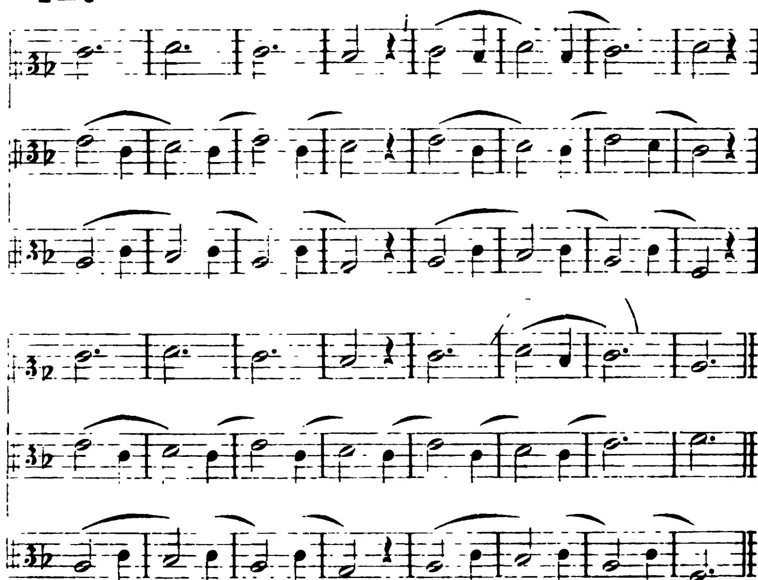
Den ersten modus prägt aus eine Folge von einer dreitönigen und beliebig vielen zweitönigen Ligaturen cum proprietate et cum perfectione. Folgende Stelle des Satzes »Viderunt omnes« aus dem Antiphonarium Medicaeum diene als Beispiel:

Florenz, Laur. Plut. 29, 1.



Übertragung:



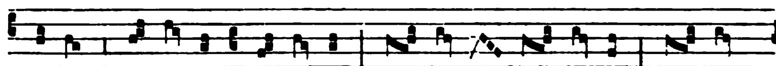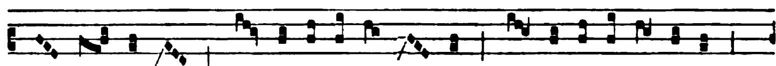


Komplizierter ist bereits das Schriftbild in dem zweistimmigen Instrumentalsatze, den Wooldridge zum ersten Male in seiner »Early English Harmony from the 10th to the 15th century« (London, Bern. Quaritch, 1897) auf Tafel 18 und 19 im Faksimile veröffentlicht hat.

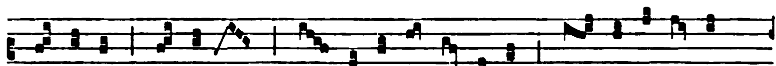
London, British Museum Harl. 978.

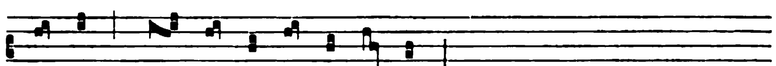


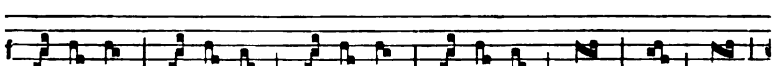
Cantus superior.



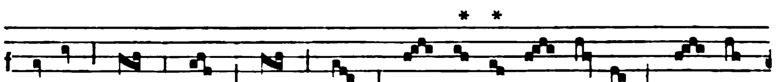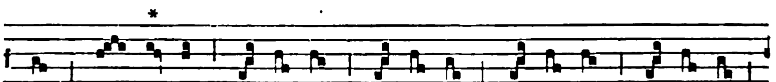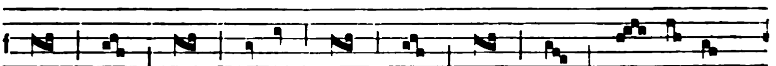






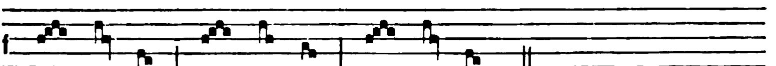


Cantus inferior.
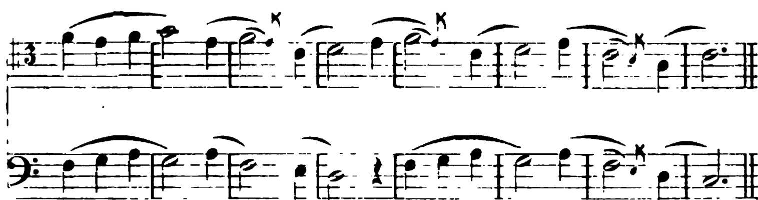








* Es fehlt der abwärtsgehende Strich an der Anfangsnote.

Übertragung:

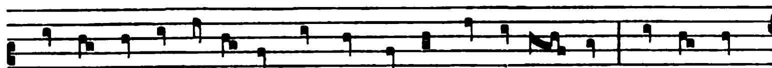
■ = ♩



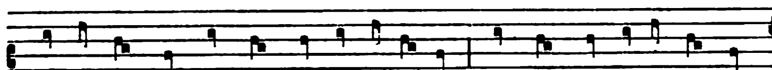
Einige Besonderheiten der Notation seien an dem Beispiel gleich erwähnt. Mehrfach begegnen wir dem Streben nach Auszierung. So wird durch Zerlegung der ersten longa der dreitönigen Ligatur eine viertönige geschaffen. Andererseits wird aber auch des öfteren die dreitönige Ligatur zerlegt in longa und zweitönige Ligatur und letztere durch die dreitönige Konjunktur ersetzt. Hier müssen wir uns die der Anfangsnote der zweitönigen Ligatur entsprechende brevis in zwei semibreves aufgelöst denken.

Kommt der trochäische Rhythmus des ersten modus nur im ersten perfekten ordo vor, so prägen ihn lauter dreitönige durch Pausen getrennte Ligaturen cum proprietate et cum perfectione aus. Als Beleg diene eine Motette aus dem Kodex Paris fr. 12615, in deren Oberstimme der Text den modus bestimmt:
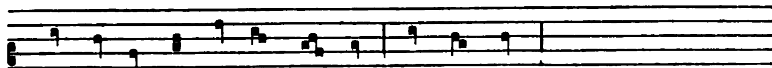
Paris, Bibl. Nat. f. fr. 12615 (Noailles).



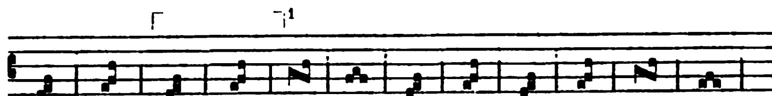
Ja nert nus bien as-se-nes. samours ne li font a - i - e. Cest la vis



ens mi les pres. ia niert nus bien as-se-nes. gieus et baus i a le - ves.



quant ro-se est es-pa - ni - e. Ja nert nus.



[1] Fehlt in meiner Abschrift.

Übertragung:

■ = ♩

Ja nert nusbien as - se - nes. s'a-mours ne li__

Justus.

font a - i - e. C'est la vis ens mi les
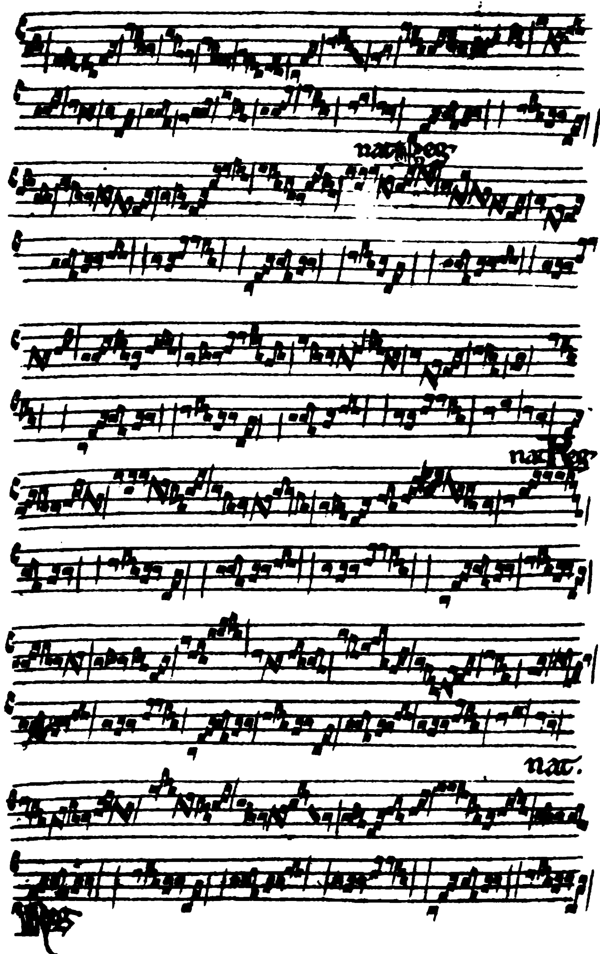
pres. ia niert nus bien as - se - nes.

gieus et baus i a le - ves. quant ro-

-se est es - pa - ni - e. Ja nert nus bien

as - se - nes. s'amours ne li font a - i - - - e.

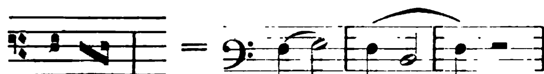
Beim zweiten modus schließt im Gegensatz zum ersten eine dreitönige Ligatur sine proprietate et cum perfectione die Reihe der zweitönigen ab.
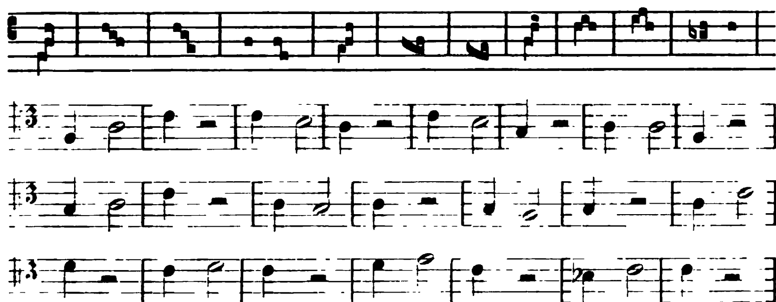


Florenz, Bibl. Laurenziana Plut. XXIX, 1 fol. 167ᵛ.
(13. Jahrhundert.)

(Zu S. 229.)

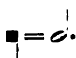
So beginnt im Bamberger Kodex der Tenor der Motette Dieus ou pourrai — Ce sont amouretes — Omnes:



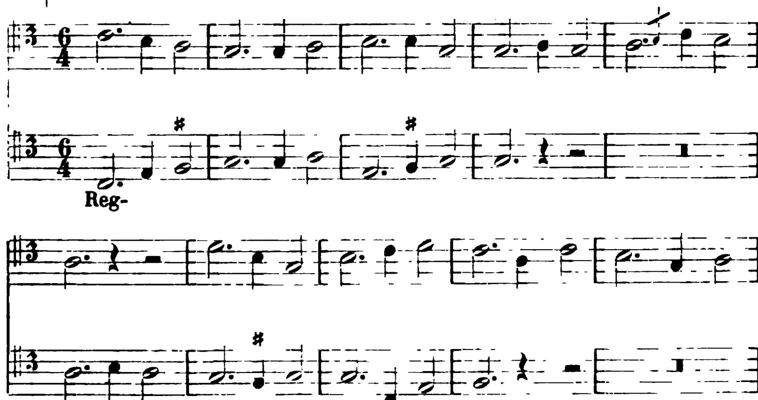
Liegt nur der erste ordo vor, so kommen, wie Jo. de Garlandia richtig bemerkt, nur dreitönige Ligaturen sine proprietate et cum perfectione, die durch lange Pausen getrennt sind, zur Anwendung. So ist in der Motette Se iai serui — Trop longuement — Pro patribus der Tenor in der Bamberger Motettenhandschrift folgendermaßen notiert:
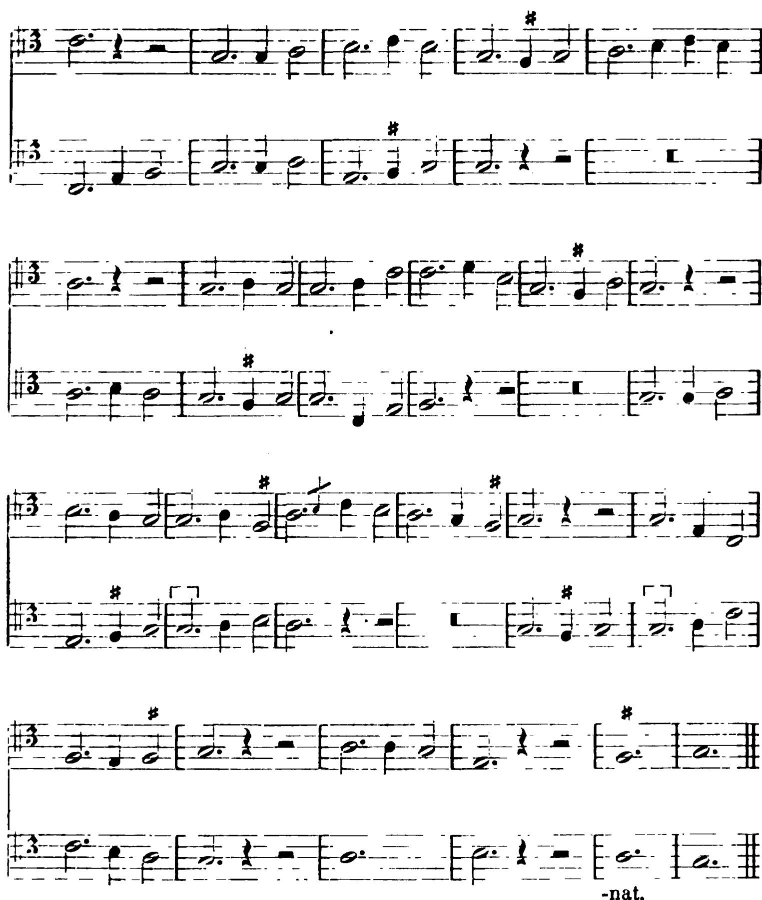


Der dritte modus weist hinter einer einzelnen longa eine Reihe von dreitönigen Ligaturen cum proprietate et cum perfectione auf. Als Beispiel diene ein zweistimmiger Satz »Regnat« aus dem Antiphonarium Medicaeum:



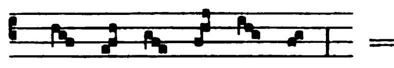
Florenz. Bibl. Laur. Plut. XXIX, 1 fol. 167v.





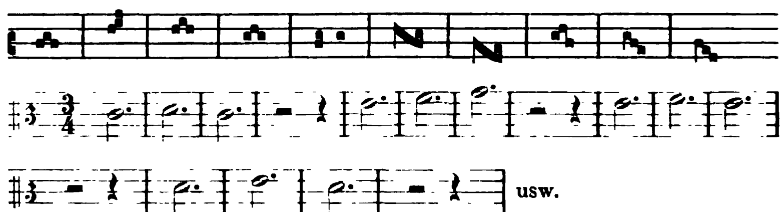
Ein anderes sehr interessantes Beispiel des 13. Jahrhunderts liegt in dem einstimmigen Tanze aus Oxford Bodley Douce 139 vor, den Wooldridge auf Tafel 24 seiner »Early English Harmony« veröffentlicht hat. Eine Veränderung der Darstellung des 3. modus ist im Laufe des 13. Jahrhunderts zu konstatieren. Franco zieht die erste longa mit der folgenden dreitönigen Ligatur zu einer viertönigen zusammen. Dieselbe Lehre vertritt auch Walter Odington.

Im vierten modus schließt eine zweitönige Ligatur cum proprietate et sine perfectione die Reihe dreitöniger Ligaturen cum proprietate et cum perfectione ab, z. B.:
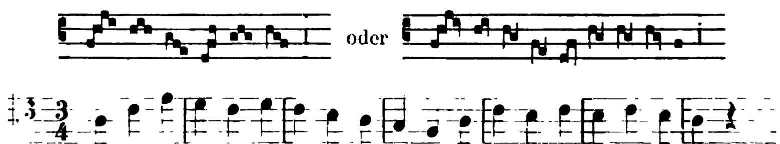




Der fünfte modus ist, da Ligaturen von longae nur selten vorkommen, schwer durch Ligaturen auszuprägen. Doch kennt Johannes de Garlandia eine verkürzte Schreibung der Tenöre mit Hilfe dreitöniger Ligaturen cum proprietate et cum perfectione, die durch dreizeitige longa-Pausen voneinander getrennt werden[1]:



Der sechste modus gelangt entweder durch eine Folge von einer viertönigen und sich anschließenden dreitönigen Ligaturen, alle cum proprietate et cum perfectione, oder mit Hilfe einer viertönigen und folgenden zweitönigen Ligaturen, deren Endnote nach oben oder unten gestrichen ist, zur Ausprägung:



Aber auch Folgen von einer viertönigen und einer Reihe dreitöniger Ligaturen sine proprietate et cum perfectione oder auch nur zweitönige Ligaturen cum proprietate et cum perfectione charakterisieren den sechsten modus.

Diesen perfekten modi stehen die imperfekten gegenüber. Der erste gelangt zur Darstellung:

a) durch eine dreitönige Ligatur cum proprietate et cum perfectione, beliebig viele zweitönige der gleichen Beschaffenheit und eine abschließende einzelne brevis,

---

[1] Siehe C. S. I, 101^b. Vergleiche aber damit, was Franco bei G. S. III, 10^a, Pseudo-Aristoteles bei C. S. I, 279^b und Walter Odington bei C. S. I, 245^a sagt.

b) durch eine Folge zweitöniger Ligaturen sine proprietate et cum perfectione,
c) durch dreitönige Ligaturen cum perfectione, die abwechselnd cum proprietate und sine proprietate sind.

Der zweite imperfekte modus weist eine Folge zweitöniger Ligaturen cum proprietate et cum perfectione auf.

Der dritte imperfekte modus beginnt mit einer einzelnen longa, der beliebig viele dreitönige Ligaturen cum proprietate et cum perfectione folgen; der Abschluß vollzieht sich mit zweitöniger Ligatur cum proprietate et cum perfectione.

Der Ausprägung des vierten imperfekten modus dienen dreitönige Ligaturen cum proprietate et cum perfectione.

Der fünfte imperfekte modus kommt ligiert nicht vor.

Zur Charakterisierung des sechsten imperfekten modus dienen

a) eine viertönige und beliebig viele zweitönige Ligaturen, alle cum proprietate et cum perfectione und mit einem Striche an der Schlußnote,
b) zweitönige Ligaturen cum proprietate et cum perfectione, deren Schlußnote gestrichen ist.

Besonders wichtige Veränderungen der zur Ausprägung der modi verwendeten Ligaturen erfolgen auf Grund der Lehre von der »minutio et fractio modorum«, welche uns von Anonymus IV[1] überliefert ist. Jede zweizeitige longa kann in 3—6, jede dreizeitige in 3—8, jede brevis in 2 bis 3 Noten zerlegt werden. Die zur longa hinzutretenden Schmucknoten sind entweder als semibreves (currentes) aufzuzeichnen oder als quadratae in die Ligatur einzubeziehen. Steht z. B. am Anfange der den ersten modus ausprägenden Ligaturenreihe eine dreitönige Ligatur cum proprietate et cum perfectione, und soll die erste Note im Wert einer longa eine Brechung durch 2 Schmucknoten erfahren, so wird diese longa entweder abgetrennt und mit den beiden currentes ausgestattet oder aus der dreitönigen Ligatur durch Einfügung der beiden Schmucknoten eine fünftönige Ligatur geschaffen.
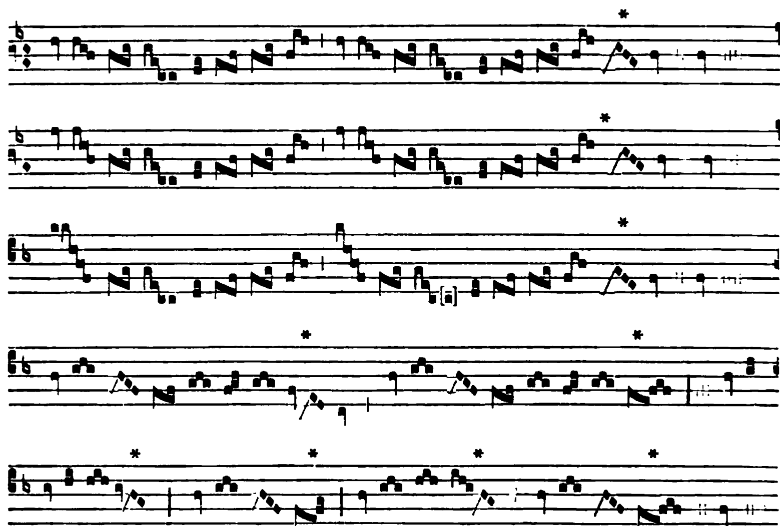
Für die in Ligatur gebundene brevis treten 2 oder 3 semibrevis-Werte in Gestalt einer ligatura recta cum opposita proprietate ein. Diese Bewertung kennt auch noch Johannes de Garlandia[2].

Als ein Beispiel, in dem eine ganze Reihe von Diminutionen

[1] Vgl. C. S. I, 336—339, und W. Niemann, a. a. O., S. 98 ff.
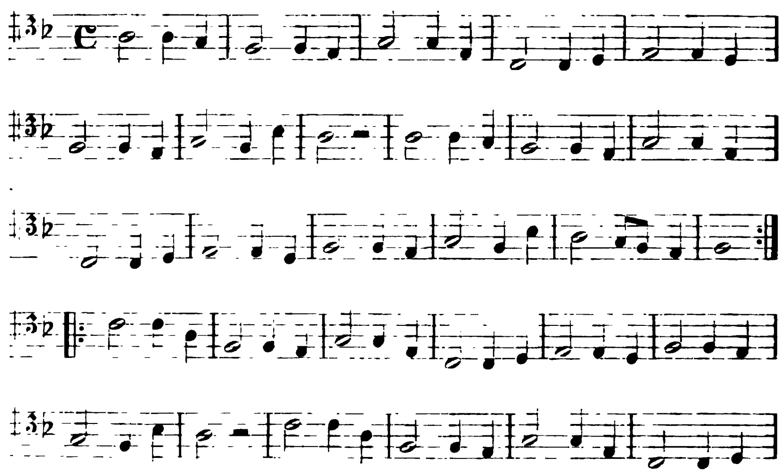
[2] Vgl. C. S. I, 100[a]: Omnis ligatura cum proprietate opposita et perfecta, ultima est longa et omnes precedentes ponuntur pro brevi, si sint ibi plures.

oder Brechungen vorkommen, sei die Tanzweise aus Oxford Bodley Douce 139[1] mitgeteilt. Ich übertrage sie als offenbar weltliche volkstümliche Melodie gradtaktig:
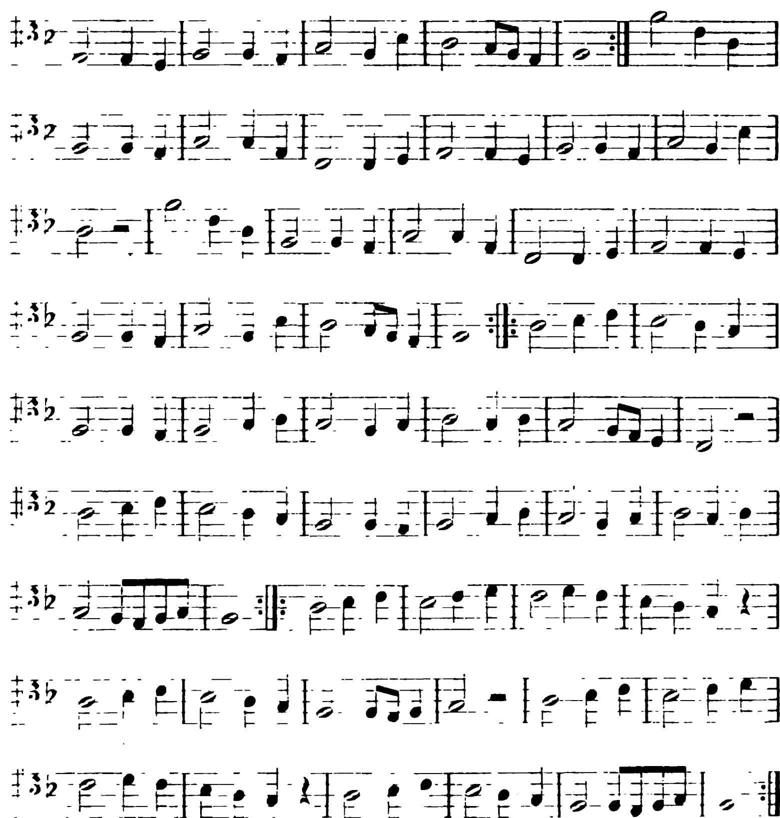


Übertragung:





[1] Vgl. Wooldridge, »Early English Harmony from the 10th to the 15th century« (London, Quaritch, 1897), Tafel 24.



Noch ein zweites Beispiel sei in der Niederschrift zweier Entwickelungsperioden mitgeteilt:

Paris lat. 15139

*　　　*

E bergier.

Bamberg lit. 115

He bergiers si grant en-ui-e iai de toi de ce que si bo-ne

Bamberg, Paris lat. 15139

Eius

uie as enuers moi quon-ques loi-au-tei ne foi ie ne trou-uai

Übertragung:

Paris lat. 15139

E ber-gier

Bamberg lit. 115

He ber-giers si grant en-ui-e i'ai de

Bamberg, Paris

Eius

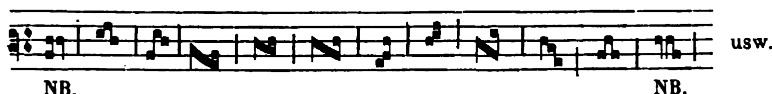
toi de ce que si bo-ne uie as en-uers

moi quonques loi-au-tei ne foi ie ne trou-uai.

usw.

Überschauen wir die Werte, welche die Ligaturen an Hand der Lehre von der Ausprägung der modi annehmen können, so gelangen wir zu der Erkenntnis, daß eine feste Wertbestimmung noch nicht vorhanden ist. Eine gewisse Konstanz der Messung ist nur bei der zweitönigen Ligatur cum proprietate et cum perfectione festzustellen. Überaus schwankend ist dagegen das Bild der Bewertung bei der dreitönigen Ligatur der gleichen Beschaffenheit, die im ersten modus longa brevis longa, im dritten und vierten brevis brevis longa, im fünften longa longa longa und im sechsten brevis brevis brevis gilt.

Mannigfache Abwandlungen erfährt das Ligaturenbild durch den Einfluß der Diminution und Brechung. Mehrere Nuancen haben wir schon bei dem ersten Beispiele kennen gelernt. Auch die Wiederholung derselben Töne legt der Schreibung in Ligaturen große Hindernisse in den Weg und wird Veranlassung zu Abweichungen der Darstellung. Erwähnt sei nur der Tenor der Motette En non diu — Quant voi la rose — Eius in oriente aus Montpellier H 196, wo der erste modus folgenden Ausdruck findet:



War bisher die Form der Einzelnote unbestimmt geblieben und ihr Wert einzig und allein von der Stellung im modus abhängig gemacht worden, so überliefert uns bereits das älteste theoretische Dokument der gemessenen Musik, die »discantus positio vulgaris«, die Kenntnis der Einzelformen ∎ brevis = 1 tempus und ∎ longa = 2 tempora, die in ihrer Zusammenstellung den ersten und zweiten modus ergeben. Das Bestreben, mit diesen beiden dreizeitigen modi auch die wohl ursprünglich gradteiligen dritten, vierten und fünften modi zu mischen, schuf den Wert der dreiteiligen longa. Diese war schon zur Zeit der »discantus positio vulgaris« allgemeine Takteinheit[1]. Aus der Gleichstellung aller modi ergaben sich die beiden Grundregeln:

1) Von zwei zwischen zwei longae oder Pause und longa stehenden breves verdoppelt die zweite ihren Wert, wird alteriert;

[1] Vgl. C. S. I, 94[b] (longa quam longa subsequitur habet ... tria tempora ut hic: ∎ ∎ ∎) und 95[a], ersten Absatz. Auch die Worte sind bezeichnend Propterea notandum, quod omnes note plane musice sunt longe et ultra mensuram, eo quod mensuram trium temporum continent.

die umschließenden longae sind dreizeitig, falls keine einzelne brevis vorangeht oder folgt.

= 3 1 2 3

2) longa vor longa ist dreizeitig.

$= 3 \binom{3}{2}$

Zu longa und brevis gesellt sich als dritte, kleinste Notengattung die semibrevis ♦, eine Abart der brevis, die aber nur in Gruppen begegnet. Verbindungen von longae und breves zu einer Figur ergeben die Ligaturen: ligaturae rectae wie

und ligaturae obliquae wie . Aus dem Zusammenschluß von mehreren semibreves oder von longa beziehungsweise brevis mit semibreves entstehen die Konjunkturen, die häufig an die Stelle der Ligaturen treten:



Als Verzierung verbindet sich mit einfachen wie zusammengesetzten Werten die plica, die wie im cantus planus sowohl auf- wie absteigend, ascendens wie descendens am Ende einer jeden Figur mit Ausnahme einer einzelnen semibrevis in Gestalt eines Striches vorkommt. Eingehend beschrieben wird sie zuerst von Jo. de Garlandia[1] und Dietricus[2]. Es werden unterschieden:

plica brevis ascendens oder

plica brevis descendens oder

plica longa ascendens oder

plica longa descendens

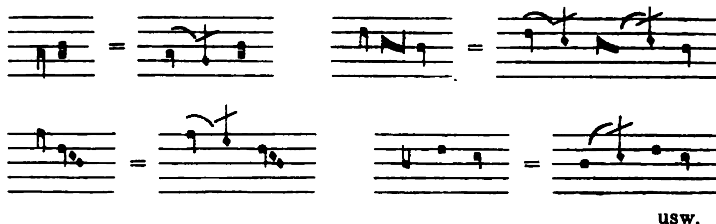
ligatura cum plica ascendente

ligatura cum plica descendente

[1] C. S. I, 99a.

[2] Vgl. Hans Müller, »Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen. 29a« (Leipzig, Teubner, 1886).

Wie uns die vergleichende Handschriftenkunde und die Zeugnisse späterer Theoretiker wie Marchettus von Padua[1] lehren, beruht das Wesen der plica darin, daß der Hauptnote ein Zierton angehängt wird, dessen Tonhöhe von der Lage des der verzierten Note folgenden Tones abhängt. Steht dieser im Einklang, so erklingt als Ziernote je nach Richtung des Striches die höhere oder tiefere Sekunde. Folgt die Sekunde, so bildet der Theorie nach die Terz oder die Quarte, der Praxis nach auch die Sekunde den Zierton. Bei folgendem Terzton erklingt als plica die dazwischenliegende Sekunde. Bei Abständen von Quarte und Quinte schwankt der Gebrauch zwischen Sekunde und Terz als Ziernote. Ein paar Beispiele mögen die Lehre[2] veranschaulichen:



usw.

Von Ligaturen setzt die »discantus positio vulgaris« nur die regelmäßigen voraus und bewertet sie als zweitönige mit brevis longa, als dreitönige hinter einer Pause mit longa brevis longa und hinter einer longa mit brevis brevis longa; viertönige gelten ihr brevis brevis brevis brevis, mehr als viertönige werden frei vorgetragen. Diese Wertbestimmungen verraten die Berücksichtigung der Lehre von der Ausprägung der modi in den Ligaturen. Sie zeigen uns bereits eine entwickeltere Stufe der Ligaturenlehre, als wir sie in manchem praktischen Denkmal antreffen. Greifen wir zum Beispiel aus der berühmten Motettensammlung Montpellier H 196 den Satz En non diu — Quant voi la rose — Eius in oriente heraus:

---

[1] Vgl. meine »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902) I, 4 f. und 48 ff. Siehe auch den Artikel »Die Plica im gregorianischen Gesange und im Mensuralgesange« von Peter Bohn in den »Monatsheften für Musikgeschichte«, Jahrgang XXVII, S. 47 ff., und die Dissertation von Franz Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst« (Charlottenburg 1896), S. 15 ff.

[2] C. S. I, 99a.

En non diu que - que nus di - e quant voi l'er - be

Quant voi la ro - se es - pa - ni - e l'er - be uert et

Eius in oriente

vert et le tans cler. et le ro - si - gnol chan-

le tans cler. et le ro - si - gnol chan - ter

-ter a donc fi - ne a - mor me pri - e do - ce-

a - dont fi - ne a-mors men - ui - e de ioi - e fe-

-ment d'u - ne io - li - ue - te chan - ter. ma - ri-

-re et me - ner car qui n'ai - me il ne uit mi - e

Montpellier, Fac. de Médecine H, 196.

(Zu S. 240.)

-ons leis - se ro - bim por moi___ a - mer. bien me

pour ce___ se___ doit or pe - ner d'a-uoir a - mors

doi a - des pe - ner. et cha - piav de fleurs por-

a a - mi - e et ser - uir et ho - ne - rer

-ter. por si___ be - le a - mi - e quant voi la ro-

qui___ en___ ioi - e ueut du - rer en non diu que-

-se es-pa - ni - e l'er - be vert et___ le___ tans cler.

-que nus die ___ au cuer mi tient li maus___ d'a - mer.

An den Ligaturen des Tenor wie am Gebrauch der einfachen Zeichen longa und brevis in den beiden anderen Stimmen erkennen wir aufs deutlichste den ersten modus. Dann und wann tritt in den Oberstimmen eine Ligatur an die Stelle der einfachen Notenform. Folgende Ligaturenwerte lassen sich feststellen:

[ligature] = [ligature] = [note] (2 tempora) = [note] + [note]

[ligature] = [note] (2 tempora)

[ligature] = [ligature] = [note] (1 tempus)

[ligature][1] = [note] (1 tempus)

Keine anderen Ligaturen als jene der Quadratnotation sind verwendet. Vergleichsweise eruieren wir aus dem Antiphonarium Medicaeum, dem Kodex Montpellier und Paris fr. 146[2] die Bedeutung der Konjunktur [ligature] (2 tempora) als semibrevis semibrevis brevis, eine Bewertung, deren Richtigkeit uns vom Boden der Theorie durch Pseudo-Aristoteles (um 1240) bestätigt wird. Unsere besondere Aufmerksamkeit erregt aber die Ligatur [ligature], die hier unter dem Werte zweier breves auftritt, während sie im Tenor unter dem Werte longa + brevis begegnet.

Wie dieses Beispiel, so zeigt uns allgemein die Praxis des 13. Jahrhunderts an einer überreichen Zahl von Fällen, deren Bedeutung am besten durch vergleichende Quellenstudien erschlossen wird, wie schwankend der Wert der Ligaturen ist, und wie ein fleißiges Studium der alten Literatur noch so manche Lücke der theoretischen Überlieferung auszufüllen vermag. An einer der wichtigsten Quellen der ars antiqua ist hierfür bereits der Beweis erbracht worden, an dem Kodex H 196 der medizinischen Fakultät zu Montpellier, aus dem Coussemaker in seiner »Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles«[3] 50 Sätze in der originalen Niederschrift und in einer nicht stichhaltigen Übertragung veröffentlicht hat. Diese Publikation hat der leider zu früh verstorbene Oswald Koller[4] zum Gegenstand einer notationsgeschichtlichen Unter-

[1] Vielleicht ist [ligature] zu konjizieren.

[2] Siehe meine »Geschichte der Mensuralnotation« I, 51.

[3] Paris 1865.

[4] »Der Liederkodex von Montpellier« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« IV (1888), S. 1 ff.

suchung gemacht und festgestellt, daß die acht Faszikel der Handschrift der Notation nach verschiedenen Zeiten entstammen, die sich durch die Bedeutung der Ligaturen scharf voneinander abheben. Als älteste Teile, die in die Zeit des Jo. de Garlandia hineinreichen, stellt er die Faszikel III, IV und VI fest. Der Notation des Pseudo-Aristoteles entspricht der 5. Faszikel. Der zweite läßt bereits die Zeit der Frankonen ahnen. Die Faszikel I und VII sind in frankonischer Art aufgezeichnet, bewahren indes noch Züge älterer Entwickelungsstufen. Rein spiegelt der achte Faszikel die frankonische Lehre wider. Diese aus der Notenschrift gewonnene Gruppierung gibt uns aber, worauf Friedrich Ludwig[1] hinweist, kein wahres Bild von dem Alter der in den Faszikeln enthaltenen Werke. Die notationsgeschichtlichen Ergebnisse Koller's können hier nicht im einzelnen wiederholt werden. Generell sind sie durch die bereits gebotene Darstellung der Entwickelung schon berührt worden. Kurz erörtert seien nunmehr die Lehren von Amerus, Anonymus VII, Dietricus, Johannes de Garlandia dem Älteren und Pseudo-Aristoteles, die bereits zum Teil in Gustav Jacobsthal in seiner »Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts«[2] einen geistvollen Interpreten gefunden haben.

Mit Garlandia und Aristoteles beginnt die nicht zu unterschätzende Mitarbeit der Engländer an der theoretischen Entwickelung der Musik, die dann von Meistern wie Anonymus IV (um 1270), Amerus (1271), Walter Odington (nach 1272), Johannes de Garlandia dem Jüngeren (um 1300), Johannes de Muris Normannus (um 1330), Simon Tunstede (1350) bedeutsam weitergeführt wird und bei Dunstable besonderen praktischen Wert für die ganze kontinentale Musikentwickelung erhält, nachdem schon vorher beachtenswerte Zeugnisse englischer mehrstimmiger Musikpraxis unter anderen im zweistimmigen *Ut tuo propitiatus*[3], im Sommerkanon[4] und im Winchester Tropar[5] in Erscheinung getreten waren.

Der Traktat des Amerus, welcher als Anhang der berühmten Bamberger Motetten-Handschrift lit. 115 (Ed. IV. 6) auf uns ge-

[1] Vgl. seine »Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter II. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier« in den »Sammelbänden der IMG« V, 177 ff.

[2] Berlin, Julius Springer, 1871.

[3] Vgl. Wooldridge, »Early English harmony«, Tafel 1.

[4] Ebenda, Tafel 22.

[5] Siehe die Ausgabe von W. H. Frere als 8. Band der Publikationen der Henry Bradshaw Society, und vergleiche auch Friedrich Ludwig, »Repertorium«, S. 268 f.

kommen ist, ist zwar nach Ausweis der Stelle im Prolog »presbyter anglicus, clericus et familiaris venerabilis patris domini Octoboni, sancti Adriani dyaconi cardinalis, in domo eiusdem anno MCCLXXI« 1271 und, wie Joseph Kromolicki nachweist, in Italien (wahrscheinlich in Genua) im Hause des Kardinals Octoboni de' Fieschi verfaßt worden, bezieht sich aber auf eine Phase der Entwickelung der Mensuraltheorie, die jener in der »discantus positio vulgaris« nahesteht[1]. Die modus-Lehre ist für die Bewertung der Ligaturen ausschlaggebend. Die einfachen Formen von longa, brevis, semibrevis sind bekannt. Sätze wie jener, daß zwei breves oder vier semibreves eine longa gelten, und daß eine semibrevis die Hälfte (medietatem) einer brevis ausmacht, beweisen die Tatsache der Zweiteiligkeit der Werte, welche auch Walter Odington für die Praxis der alten Organisten[2] behauptet. Wichtige Bemerkungen treffen die Pliken. Höchst beachtenswert ist die Bezeichnung des plica-Tones als semibrevis, wie wenn damit dargetan werden sollte, daß sich die kleineren Notenwerte aus Ziertönen entwickelt haben. Auch für die Lehre von der Brechung und Zerlegung werden einige Sätze dargeboten, die aber erst im Zusammenhange mit der Lehre des englischen Anonymus Bedeutung gewinnen.

Anonymus VII[3] interessiert besonders, weil er wie Anonymus IV nicht nur den gesetzmäßigen Verlauf der modi, sondern auch ihre Zerlegung (minutio et fractio) kennt und uns mit einigen Ersatzwerten (aequipollentiae) vertraut macht. So bestimmt er die Werte der drei Noten, welche im ersten modus für die longa eintreten können, als semibrevis semibrevis brevis und betont, daß von den drei bis vier Noten, welche im dritten und vierten modus die beiden breves ersetzen können, die letzte zwei breves mißt und die übrigen sich in den Wert einer brevis teilen. Ein Fortschritt läßt sich in der hier erstmalig aufgestellten Lehre von der Verschmelzungsfähigkeit der modi erkennen. Verwandt sind die modi eins und fünf, zwei und drei, sowie drei und fünf. Bemerkenswert ist seine Ligaturenlehre. Jede mehr als dreitönige Ligatur wird ihrem Werte nach auf eine dreitönige zurückgeführt, deren Geltung longa brevis longa ist. Fest steht für alle mehrtönigen der Wert der letzten Note als longa und der der vorletzten als

---

1 Vgl. die Dissertation von Joseph Kromolicki, »Die Practica Artis Musicae des Amerus« (Berlin 1909).

2 Zu beachten ist, daß auch Amerus sein Kapitel unterschreibt »Explicit de diversitate notarum in cantu organico«.

3 Vgl. C. S. I, 378 ff.

brevis. Diese Regel scheint aber nur auf den ersten modus zugeschnitten zu sein. Wichtig und für das Alter charakteristisch ist schließlich der Umstand, daß Anonymus VII scheinbar nur zweistimmige Motetten kennt und den modus des motellus nach dem des Tenor bestimmt. Der Kreis der einfachen Notenwerte ist durch die duplex longa erweitert.

Entwickelter ist bereits die Lehre des Dietricus, welche Hans Müller nach der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen. 29^a herausgegeben hat[1]. Von einfachen Figuren bestimmt er zum ersten Male den Wert der semibrevis, deren zwei eine brevis ausmachen. Seine modus-Lehre ist die bekannte; merkwürdigerweise bezeichnet er den vierten modus als ungebräuchlich[2]. Die Ligaturenlehre ist unklar abgefaßt, zeigt aber bereits eine selbständige Bewertung, wenn auch der Zusammenhang mit der Stellung derselben im modus noch deutlich erkennbar ist. Merkwürdig ist seine Anschauung der ligatura sine proprietate; nicht ausgeschlossen ist es, daß dieser Begriff zugleich die Perfektion treffen will, für welche Dietricus keinen terminus darbietet. Die Ligaturenwerte seien tabellarisch vorgelegt:

(cum proprietate) brevis, longa

(sine proprietate) brevis, brevis

(cum opposito proprietatis) semibrevis, semibrevis
brevis

= 2 longae, longa

= brevis, brevis

(cum proprietate) longa, brevis, longa
brevis, brevis, longa (wenn einzelne longa vorangeht)

(sine proprietate) semibrevis, semibrevis, brevis

= brevis, brevis, brevis

= brevis, semibrevis, semibrevis (= una longa vel duo brevia[!])

= brevis, brevis, brevis, longa

1 »Eine Abhandlung über Mensuralmusik« (Leipzig, Teubner, 1886).

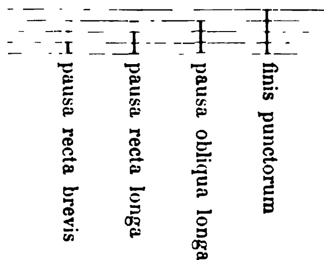
2 »Quartus modus posset esse e converso ex duabus brevibus et sequenti longa, sed non est in usu.

= brevis, brevis, brevis, brevis

(?)

= semibrevis, semibrevis, brevis, brevis.

Weit bedeutungsvoller tritt uns die Mensuraltheorie bei dem Engländer Johannes de Garlandia dem Älteren (c. 1190 bis c. 1264[1]) entgegen, dessen Leben sich seit etwa 1212, abgesehen von kürzeren Aufenthalten in Toulouse, vornehmlich in Paris abgespielt zu haben scheint. Seine Lehre bildet gewissermaßen den theoretischen Niederschlag des Wirkens Perotin's des Großen an Notre Dame. Bekannt ist bereits seine entwickelte modus-Lehre und die Ausprägung der modi in den Ligaturen. Zu letzterer sei nur ergänzend hinzugefügt, daß bei ihm die den zweiten perfekten modus abschließende dreitönige Ligatur in eine zweitönige cum proprietate et cum perfectione und eine einzelne brevis zerpflückt ist. Das einfache wie das zusammengesetzte Formenmaterial ist bei ihm klar gegliedert und genau bezeichnet. Bemerkenswert ist die Anschauung der semibrevis als eine Spielart der brevis. Fest ist die Pausenlehre geregelt. Die Pausen gliedern sich in perfekte und imperfekte, je nachdem sie sich dem modus einordnen oder ihn ändern. Nach der Möglichkeit ihrer Darstellung in einer oder in mehreren Formen werden sie unterschieden in einfache und zusammengesetzte. Folgendes Pausenmaterial liegt vor:

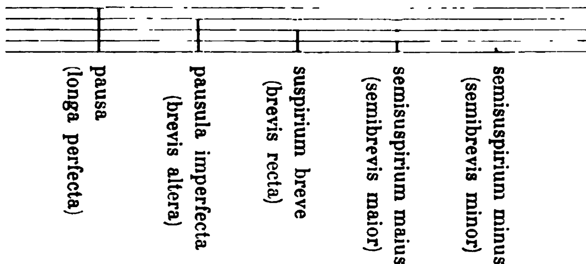


Hinzutreten: die divisio modorum, welche modus-Werte abteilt, die divisio syllabarum, die dem Distinktionsstrich des accentus gleicht, und die die Atemgebung regelnde suspiratio. Alle drei werden durch einen an die Größe der brevis recta-Pause nicht heranreichenden Strich dargestellt, über dessen Form aber Jo. de Garlandia nichts Näheres verlauten läßt. Das Ligaturenmaterial

[1] In diesem Jahre erwähnt ihn noch Roger Bacon.

liegt durchaus noch im Banne des modus. Eine mehr als dreitönige Ligatur ist ihrem Werte nach auf eine dreitönige zurückzuführen. Dabei steht bei ligaturae cum proprietate et cum perfectione für die vorletzte Note der Wert brevis und für die letzte der Wert longa fest. Bei mehr als dreitönigen Ligaturen sine proprietate et cum perfectione scheint vor der Hand nur der Wert der letzten Note als brevis gesichert und auch hier in erster Linie die longa eine Zerlegung zu erfahren. Denn Jo. de Garlandia betont, es sei die Regel, daß niemals zwei, drei oder vier breves für eine brevis gesetzt werden, wenn sie für eine longa stehen können[1]. Töne gleicher Höhe sind nicht zu ligieren, unligierte Figuren den ligierten anzugleichen[2]. Die Konjunktur erhält ihren Wert durch die Notenform, an welche sich die Reihe der semibreves anschließt, z. B. ■♦♦♦ = longa.

Die nächsten Jahrzehnte bringen schnell eine Klärung. Die Lehre des Pseudo-Aristoteles, welche sicher vor dem Jahre 1240 anzusetzen ist, zeigt bereits in vielen Zügen Übereinstimmung mit der abgeklärten Methode der Frankonen. Wichtig ist bei den einfachen Figuren die Scheidung der semibrevis in minor (= $1/3$) und maior (= $2/3$), der brevis in recta (= 1 brevis) und altera (= 2 breves), sowie der longa in imperfecta (= 2 breves) und perfecta (= 3 breves). Semibreves treten in Folgen von je zwei oder je drei auf; bei zwei kann die größere vorangehen oder folgen, bei drei sind alle minores und gleich zu messen. Zwei semibreves können aber auch für die brevis altera eintreten[3]; die Wertverteilung im einzelnen verschweigt indes Pseudo-Aristoteles. Den einfachen Werten entspricht eine eigenartige Pausenlehre:



In der Ligaturenlehre bahnt sich schon deutlich die Anschau-

[1] C. S. I, 100a.
[2] »per equipollentiam reducere ad ligatas«.
[3] C. S. I, 274a.

ung den Weg, daß der Notenwert von der Form und Stellung in der Ligatur abhängt. Die Lehre von der Ausprägung der modi hat nicht mehr den bedeutenden Einfluß auf die Bewertung wie in früherer Zeit, wirkt aber noch bei Bestimmung der zwei- und dreitönigen Ligatur mit. Auch die Mensur der sechstönigen Ligatur cum opposita proprietate = semibrevis semibrevis semibrevis brevis brevis longa entspricht noch durchaus alter Praxis. Bemerkenswert ist die abweichende Bezeichnung der Ligaturen. Cum proprietate sind sie, wenn ihre Anfangsnote nach unten gestrichen ist, sine proprietate, wenn der Anfangsnote jeder Strich fehlt, cum proprietate non propria, wenn ein Strich an der linken Seite der Anfangsnote aufsteigt. Gemeinhin gilt die Anfangsnote einer Ligatur cum proprietate brevis; eine Ausnahme bildet die Anfangsnote der dreitönigen Ligatur cum proprietate im alten ersten, d. h. dem zweiten aristotelischen modus. Die Anfangsnote der absteigenden Ligatur sine proprietate mißt longa; der aufsteigenden brevis. In der zwei- bis fünftönigen Ligatur cum proprietate non propria sind die ersten beiden Noten ungleiche semibreves, in der sechstönigen Ligatur gleicher Beschaffenheit dagegen die ersten drei gleiche semibreves minores[1]. Mittelnoten sind bis auf zwei Ausnahmen breves. Die erste bezieht sich auf die dreitönige aufsteigende Ligatur cum proprietate und die dreitönige absteigende sine proprietate, deren Mittelnote longa imperfecta ist. Die zweite Ausnahme geht die Ligaturen cum proprietate non propria an und zwar sowohl diejenigen, welche den aufwärtsgehenden Strich an der ersten, als auch jene, welche diesen Strich an einer Mittelnote aufweisen. Immer ist die gestrichene Note und die ihr folgende Mittelnote, bei der sechstönigen Ligatur sogar die beiden folgenden Mittelnoten semibrevis zu messen. Die Endnote ist meist longa, wenn sie als höhere über der vorletzten lagert oder als tiefere quadratisch geformt ist. Ausnahme bildet eigentlich nur die zweitönige Ligatur ▮ im zweiten, dritten und siebenten aristotelischen modus mit der Bewertung brevis brevis.

Interessant ist die Messung der Konjunkturen. Aristoteles unterscheidet:

▪♦♦ = brevis + semibrevis + semibrevis.

♦♦♦ = semibrevis + semibrevis + semibrevis. Ersetzt die

[1] C. S. I, 277a.

Figur eine brevis altera, so gilt die Mensur: semibrevis + semibrevis + brevis.

= longa perfecta + semibrevis + semibrevis + brevis altera bez. longa imperfecta. (Der Strich der longa reicht bis zur Höhe der letzten semibrevis.)

= longa imperfecta + drei gleiche semibreves minores. (Strich der longa hört in Höhe der ersten semibrevis auf.)

= brevis + drei gleiche semibreves minores.

= brevis (1 tempus) + semibrevis + semibrevis + brevis.

= semibrevis + semibrevis + brevis. (Diese ist einzeitig bei folgender brevis, zweizeitig bei folgender longa.)

= drei gleiche semibreves + brevis (einzeitig bei folgender brevis, zweizeitig bei folgender longa).

Für das Verhältnis der Noten zueinander galten die Regeln:

1) Longa vor longa ist dreizeitig; zweizeitige modi werden von Aristoteles abgelehnt.
2) Eine einzelne brevis macht eine longa zur zweizeitigen.
3) Die Dreizeitigkeit der longa wird gewahrt durch einen kleinen Strich in Form und Länge des semisuspirium.
4) Eine brevis zwischen zwei longae wird zur vorangehenden longa bezogen.
5) Von zwei zwischen zwei longae stehenden breves verdoppelt die zweite ihren Wert, wird alteriert.

Gegenüber den sechs modi der älteren Zeit unterscheidet Pseudo-Aristoteles neun:

1. 3

2. 2 1

3. 1 2 1

4. 3 1 2 3

5. 1 2 1 2 3

6. 3 1/3 2/3 1 1 3

7. ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
(1 1 1 1 2 1 2?)

9. ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦
1/3 1/3 1/3 1/3 1/3 1/3 1/3 1/3 1/3

8. ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦
1/3 2/3 1/3 2/3 1/3 2/3 1/3 2/3

Diese abweichende modus-Lehre kann uns nicht überraschen, wissen wir doch von Anonymus IV[1], daß auf englischem Boden eine ganze Reihe unregelmäßiger modi wie longa longa brevis longa longa brevis und andere mehr in Gebrauch waren.

Zu betonen ist die Tatsache, daß uns von der Entwickelung der Mensuraltheorie im 12. bis 13. Jahrhundert nur einige wenige Phasen bekannt sind. Der wichtige historische Bericht des englischen Anonymus IV[2] überliefert uns wenigstens noch einige Namen. Der Zeit des mit wenig differenzierten Notenwerten operierenden Leoninus folgte die verfeinerte Notationslehre des Perotinus Magnus, folgten die Verbesserungen des Robert de Sabilone und die Tätigkeit des Magister Petrus (de Cruce?), der den Ruf des besten Notators genoß, folgte Thomas de Sancto Juliano, der in älterer Manier Hervorragendes leistete. Anonymus IV weist nachdrücklich auf eine besondere englische Notationspraxis. Der neben einem Anonymus in diesem Zusammenhang genannte Johannes Primarius dürfte mit dem älteren Johannes de Garlandia identisch sein, dessen Leben sich ja bis an die Wirksamkeit der Frankonen heran erstreckte. Von den neben ihm schaffenden Meistern Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, (Jo.) de Burgundia und Joannes le Fauconer alias Probus de Picardia ist uns nichts weiter bekannt, als daß de Burgundia, der Verfasser einer »Arbor« betitelten Schrift[3], von Hieronymus de Moravia[4] für die Autorschaft der »ars cantus mensurabilis« des Franco von Köln in Frage gezogen wird.

Eine völlige Klärung der Notation bringt das Reformwerk der Frankonen. Zwei Träger des Namens Franco sind auseinanderzuhalten: Franco von Köln, der Verfasser der »ars cantus mensurabilis«[5], und Franco von Paris, der Verfasser jener von Robert de Handlo kommentierten Lehre[6], die leicht verändert in

---

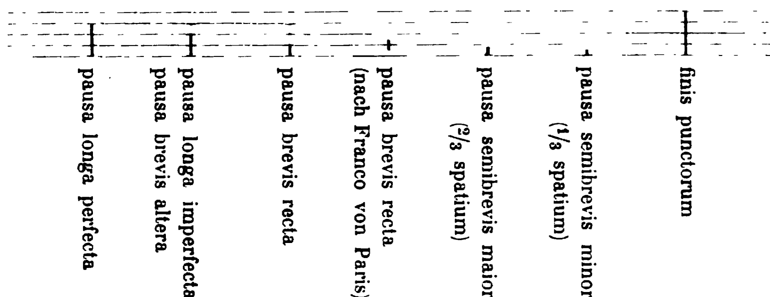
1 C. S. I, 328a.
2 C. S. I, 342 und 344.
3 C. S. I, 136b.
4 C. S. I, 117b.
5 Vgl. G. S. III, 1—16 und C. S. I, 117—136.
6 C. S. I, 383.

der »Abbreviatio Magistri Franconis a Johanne dicto Balloce«[1] sowie in den Traktaten der Anonymi II und III[2] vorliegt. Beide Frankonen können erst nach 1260 auf die Höhe ihres Schaffens gelangt sein. Ihre Großtat ist die Herbeiführung streng geregelter Notationsverhältnisse. Der Wert der Noten auch in der Ligatur ist von nun an durch die Form bedingt. An einfachen Notenwerten werden unterschieden:

duplex longa
longa
brevis
semibrevis

Abgesehen von der duplex longa bildet jetzt die Dreizeitigkeit aller Werte die Grundanschauung. Maßeinheit ist die brevis recta = 1 tempus. Die longa ist perfekt (= 3 tempora) und imperfekt (= 2 tempora), die brevis recta (= 1 tempus) und altera (= 2 tempora), die semibrevis minor (= $^1/_3$ tempus) und maior (= $^2/_3$ tempus).

Diesen Werten entsprechen die Pausen:



Der finis punctorum bezeichnet den Abschluß eines Abschnittes oder eines ganzen Satzes.

Für das Verhältnis der Notenwerte zueinander ergeben sich folgende Regeln:

1. Die longa vor longa oder longa-Pause ist perfekt, dreizeitig:



[1] C. S. I, 292 ff.
[2] C. S. I, 303 ff.

2. Eine einzelne brevis vor oder hinter einer longa macht diese zur zweizeitigen, imperfiziert sie:

Beispiel aus dem »Renart le nouuel«. Paris, Bibl. Nat. fr. 25566.

Vous na-les mi-e tout en-si que ie fais ne vous ne vous ni sa-ries a-

-ler ne vous ne vous ni sa-ries a - ler.

Vous n'a-les mi - e tout en - si que ie fais ne vous ne

vous ni sa-ries a - ler ne vous ne vous ni sa-ries a - ler.

Soll eine Imperfektion verhindert werden, so tritt ein kleiner Strich, das signum perfectionis oder die divisio modi, zwischen die zu trennenden Werte. Die Imperfektion durch eine folgende Note (a parte post) hat den Vorzug vor der Imperfektion durch eine vorangehende Note (a parte ante):

London, British Museum Add. 24198.

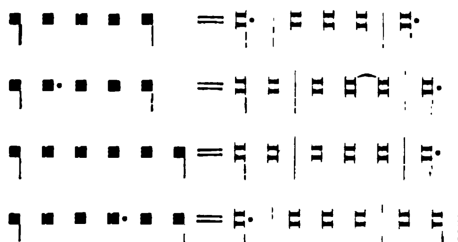
Or - bis do - mi - na - ci - o ver - ti - tur in ro - ta

Or-bis do - mi - na - ci - o ver-ti - tur in ro - ta.
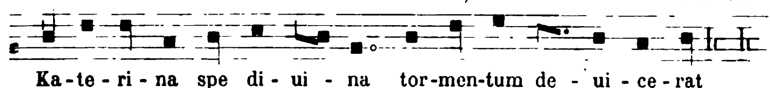
3. Von zwei zwischen longae oder entsprechenden Pausen stehenden breves verdoppelt die zweite ihren Wert, wird alteriert: = 3 1 2 3. Abweichungen von dieser Regel werden mit Hilfe der divisio modi bezeichnet: =
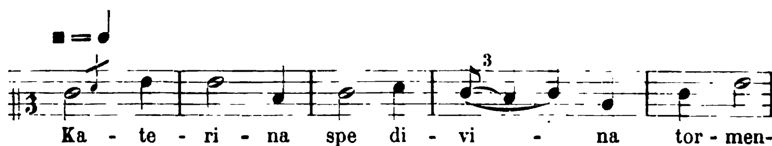
4. Drei breves nach einer longa treten zu einer Perfektion zusammen und machen die longa zur dreizeitigen. Bei mehr als

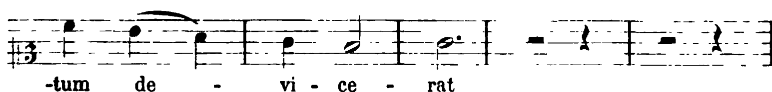
drei breves imperfiziert die erste die vorangehende longa, und je drei treten zu einer Perfektion zusammen. Bleiben zwei übrig, so wird der Wert der letzten verdoppelt; eine imperfiziert die folgende longa. Änderungen der Wertbeziehungen werden wiederum durch die divisio modi herbeigeführt:



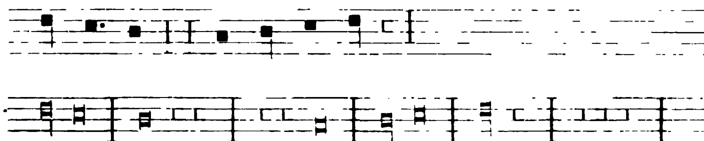
London, British Museum Add. 24198.





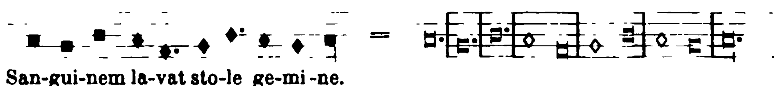


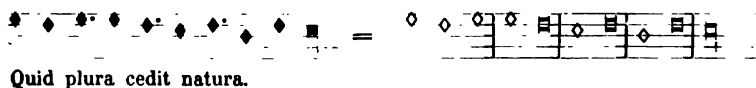
5. Pausen werden stets in ihrem Werte dargestellt und können weder imperfiziert noch alteriert werden. Reichen sie über eine Perfektion, d. h. über einen dreizeitigen longa-Wert hinaus, so werden sie von guten Notatoren in ihre Teile zerlegt, z. B.:



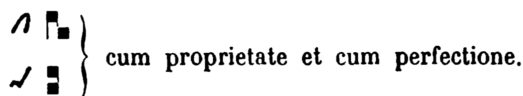
6. Zwei oder drei semibreves treten zum Werte einer brevis zusammen: zwei in der Folge semibrevis minor, semibrevis maior, drei als minores. Mehr als drei werden nach Franco von Paris zu je zweien abgeteilt und ungleich ($^1/_3$ $^2/_3$) vorgetragen; bleiben

zum Schluß drei übrig, so werden diese gleich gemessen ($^1/_3$ $^1/_3$ $^1/_3$). Eine abweichende Mensur wird durch den Divisionspunkt geregelt. Franco von Köln weist bezüglich der semibreves auf das Verhältnis von longa und brevis hin. Damit wäre die Möglichkeit der Imperfektion der brevis zugestanden. Zugleich betont der Kölner Franco, daß 3 bis 9 semibreves zu dem Werte einer brevis recta vereinigt werden können. Hiermit zusammengehalten berührt es merkwürdig, daß er bei einer brevis altera nur den Zusammenschluß von 4 bis 6 semibreves für möglich hält. Wiederum regelt die divisio modi den Zusammenschluß der semibreves zu brevis-Werten.

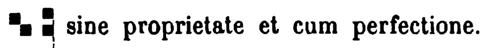

San-gui-nem la-vat sto-le ge-mi-ne.


Quid plura cedit natura.

Zu den einfachen Notenwerten treten die plizierten und die Ligaturen und Konjunkturen. Die plicae bewahren ihre Bedeutung aus der alten Praxis, anders die Ligaturen. Erkannten wir schon bei Pseudo-Aristoteles das Bestreben, den Wert der Ligaturen unabhängig vom modus zu bestimmen, so lassen die Frankonen Form und Stellung für die Bewertung im einzelnen maßgebend sein. Jene Formen der Ligaturen, wie sie sich in der Quadratnotation aus den Grundformen der Neumen heraus entwickelt haben, gelten als die Normen: cum proprietate in bezug auf die Anfangsnote, cum perfectione im bezug auf die Endnote[1].



Die Anfangsnote der ligatura cum proprietate gilt brevis, die Endnote longa. Fehlt der Anfangsnote der absteigenden Ligatur der Strich, oder ist die erste Note der aufsteigenden gestrichen, so gilt sie longa, und die Ligatur heißt sine proprietate.



[1] G. S. III, 7a.

Ist die erste Note einer Ligatur links nach oben gestrichen, so gilt sie und die folgende Note je eine semibrevis, und die Ligatur heißt cum opposita proprietate.
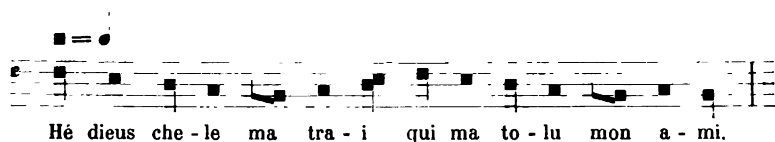


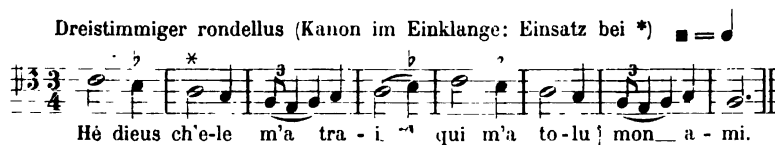
Weicht die Endnote in der Form oder Stellung von den Urbildern und ab, so gilt sie brevis, und wir haben es mit einer ligatura sine perfectione zu tun.

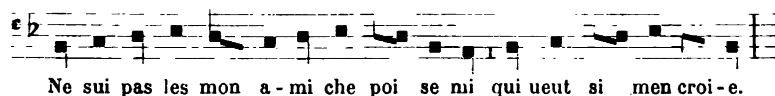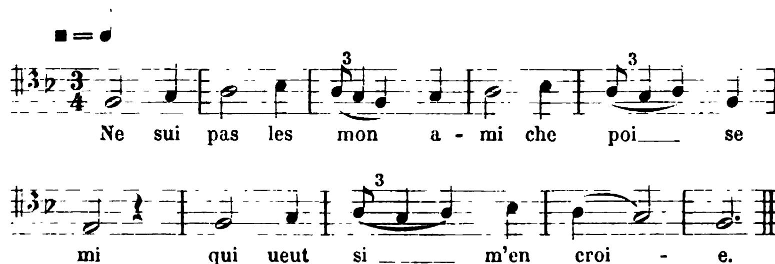


Mittelnoten gelten, abgesehen von der zweiten Note einer Ligatur cum opposita proprietate, breves.

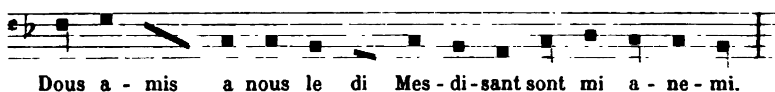
Als Beispiele seien ein paar Melodien aus dem »Renart le nouvel« Paris, Bibl. Nat. fr. 25566 und eine zweistimmige Einlage aus dem Roman de Fauvel, die ganz frankonischer Lehre gehorcht, mitgeteilt.
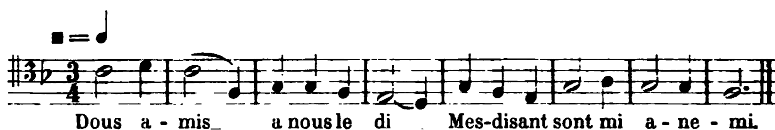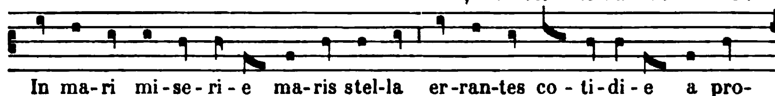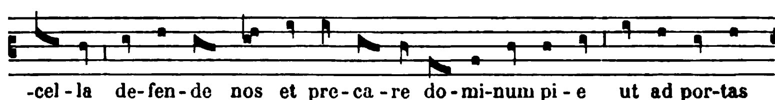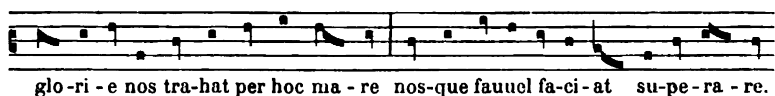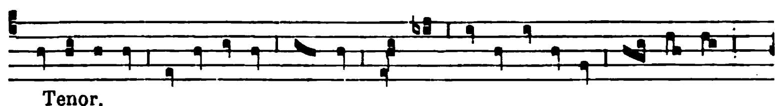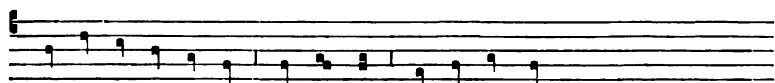












Paris, fr. 146. Roman de Fauvel.
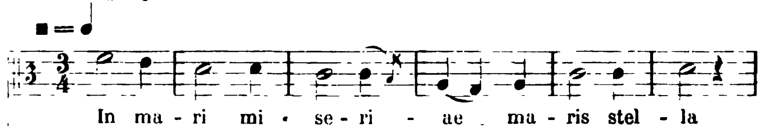




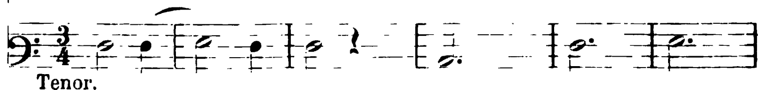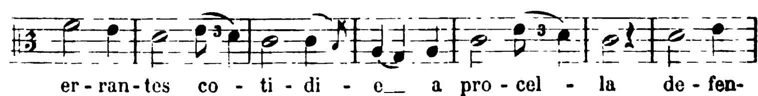




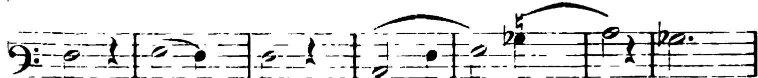


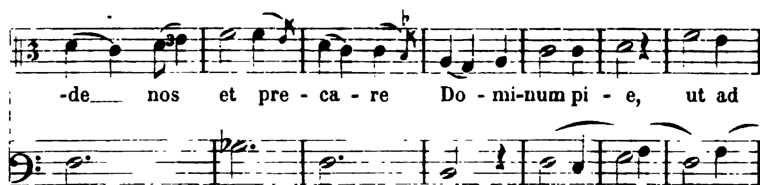
Übertragung:

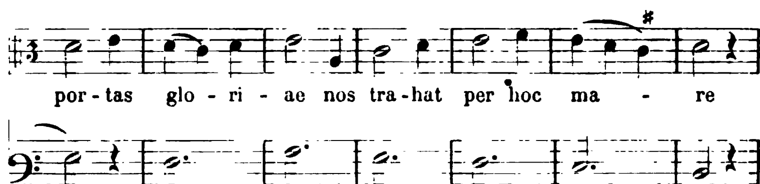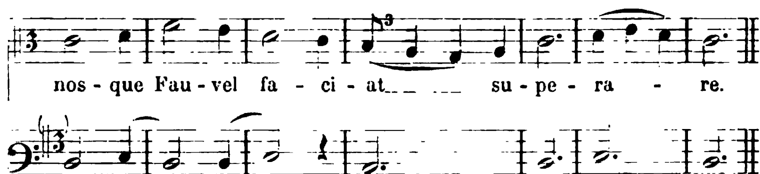














Ganz so einfach stellte sich das Mittelalter die Ligaturenlehre nicht vor. Eine ganze Fülle von Regeln in Prosa und in poetischer Form wurden aufgestellt, die das Gedächtnis nicht unwesentlich belasteten. Schon Pseudo-Aristoteles[1] beginnt mit solchen Versen für die einfachen Werte und besonders für die modi. Aus dem 16. Jahrhundert sei nur auf die in vielen Schulwerken wiederkehrenden Regeln in Hexametern hingewiesen, die Heinrich Bellermann in seinen »Mensuralnoten und Taktzeichen«[2] zum Abdruck gebracht hat:

Prima carens cauda longa est pendente secunda,
Prima carens cauda brevis est scandente secunda
Estque brevis, caudam si laeva parte remittit;
Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam.
Quaelibet e medio brevis est; at proxima adhaerens
Sursum caudatae, pro semibrevi reputatur.
Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata.
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.
Est obliqua brevis semper finalis habenda;
Excipitur caudam tollens ex parte sinistra.

---

[1] C. S. I, 270.
[2] Zweite Auflage (Berlin, Georg Reimer, 1906), S. 10 f.

Die einzelnen Notenwerte werden nach modi geordnet. Im Gegensatz zur älteren Zeit werden nur fünf modi angenommen. Franco gibt mit der Verbindung des ersten und fünften modus der Strömung der Zeit nach[1]. Seine Lehre von der Ausprägung der modi in den Ligaturen zeigt nur geringe Abweichungen. Wie Johannes de Garlandia löst Franco beim zweiten modus die abschließende dreitönige Ligatur in eine zweitönige und eine einzelne brevis auf. Beim dritten zieht er die einzelne longa und die erste dreitönige Ligatur zu einer viertönigen zusammen. Die Ligatur der longae zur Ausprägung des früheren fünften, jetzigen ersten modus wird von ihm verworfen, da Mitteltöne von Ligaturen nach seiner Lehre nie longae sein können[2]. Konjunkturen unterwirft Franco den Regeln der einfachen Figuren[3].

Die praktischen Quellen der gemessenen Musik von den Anfängen bis hin zu der Periode der Frankonen, Quellen, welche die Entwickelung der Formen organum, conductus und motetus widerspiegeln, sind aufs eingehendste von Friedrich Ludwig untersucht worden. In Betracht kommen seine Aufsätze: »die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie«[4], »die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts«[5], »ein mehrstimmiges St. Jakobs Officium des 12. Jahrhunderts«[6], »die liturgischen Organa Leonin's und Perotin's[7]« sowie sein gediegenes »Repertorium organorum recentioris et motettorum vetustissimi stili«[8].

Im Mittelpunkt der handschriftlichen Überlieferung steht die Motetten-Sammlung des Magnus Liber von Notre Dame in Paris. Bekanntlich hat das Sängerinstitut dieser Kirche an der Entwickelung der mehrstimmigen gemessenen Musik einen hervorragenden Anteil. Als älteste Kompositionen-Gruppe ist der »Magnus Liber Organi de Graduali et Antiphonario« des Meister Leoninus anzusehen, der von Anonymus IV als optimus organista, als bedeutendster Verfasser von Organum-Sätzen angesprochen wird. Die ursprünglichste Fassung dieses Magnus Liber bietet die Wolfenbüttler Handschrift

[1] Vgl. in der »Positio« des Jo. de Garlandia die Stelle: Sed aliqui volunt, quod quintus noster modus sit primus omnium; et bona ratio, quia per istum modum precedit omnes nostros modos (C. S. I, 98ª).

[2] G. S. III, 7ª.

[3] G. S. III, 8ᵇ.

[4] »Kirchenmusikalisches Jahrbuch« 1905, S. 1 ff.

[5] Bericht über den Wiener Kongreß der IMG. 1909, S. 101 ff.

[6] »Kirchenmusikalisches Jahrbuch« 1905, S. 10 ff.

[7] Riemann-Festschrift 1909, S. 200 ff.

[8] Halle, Niemeyer. Erschienen ist Band 1, Abt. 1: Catalogue raisonné der Quellen. Abt. 1. Handschriften in Quadrat-Notation.

677 olim Helmstad. 628 (ms. saec. XIV) dar, die auch für die Diskante des großen Perotin erste Quelle ist. Nicht viel an Bedeutung nach steht ihr das Antiphonarium Medicaeum (Florenz, Laur. plut. 29, 1.), eine Sammlung, die nach Léopold Delisle[1] in der Zeit von 1181 und 1236 in Frankreich entstanden ist und klar die Arbeit Perotin's am Magnus Liber des Leoninus erkennen läßt. Ihre musikgeschichtliche Bedeutung wurde erst offenbar, nachdem Wilhelm Meyer in seiner bahnbrechenden Studie »über den Ursprung des Motetts«[2] die Übereinstimmung des Kodex mit jenem von Anonymus IV erörterten Chorbuche von Notre Dame dargelegt hatte. Faksimilien liegen bei Wooldridge im ersten Bande der »Oxford History of Music«[3] und bei Pierre Aubry in seinen »Cent motets du XIIIe siècle«[4] vor.

Den genannten beiden Codices anzuschließen ist die Handschrift Madrid Bibl. Nac. Hh 167 (cod. perg. saec. XIII), die von Riaño[5], Dreves[6], Aubry[7] und ergänzend und berichtigend von Fr. Ludwig beschrieben worden ist. Faksimilien liegen bei Riaño und Aubry[8] vor. Weiter reiht sich die für die Geschichte der französischen Motette wichtige Handschrift des 13. Jahrhunderts Paris Bibl. Nat. f. lat. 15139 (f. St. Victor 813) an, die bereits von Coussemaker in seiner »Histoire de l'harmonie au moyen-âge«[9] musikwissenschaftlichen Kreisen bekanntgegeben worden ist. Reproduktionen finden sich bei Coussemaker[10] und in Aubry's »Cent Motets«[11]. Ebenfalls von besonderem Werte für die Erkenntnis des Entwickelungsganges der französischen Motette ist die Handschrift Wolfenbüttel 1206 olim Helmstad. 1099 (cod. perg. saec. XIV), aus der Faksimilien bei O. v. Heinemann in seinem Katalog »die Handschriften der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel« I, 3 und bei Aubry in seinen »Cent motets«[12] vorliegen. Von sonstigen Quellen der ars antiqua seien aufgeführt:

---

1 »Bulletin de la Société de l'histoire de France« XXII (1885), S. 100 ff.

2 »Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen«, Philol.-historische Klasse, 1898, Heft 2 (Göttingen, Horstmann, 1898), S. 113 ff.

3 Oxford, Clarendon Press 1901, S. 188, 208, 222, 252, 292, 304, 356.

4 Paris 1908, Bd. III, Tafel VIII.

5 »Early Spanish Music« (London, B. Quaritch, 1887), S. 46.

6 »Analecta Hymnica« XX, 20 f.

7 »Iter Hispanicum« I in den »Sammelbänden der IMG.« VIII, 339 ff.

8 »Cent motets« III, Tafel III.

9 »Monuments«, pl. XXVII.

10 A. a. O.

11 Bd. III, Tafel IV.

12 Bd. III, Tafel VI.

Paris, Bibl. de l'Arsenal 3518 (Faksimile bei Aubry, »Cent motets« III, Tafel V).
Worchester, Cath. Bibl. frgm. (Faksimile bei Aubry, »Cent motets« III, Tafel II).
Cambridge, Univ. Library Ff. II, 29.
London, British Museum Egerton 2615 (früher Cod. Pachierotti).
London, British Museum Egerton 274 mit Liedern Philippe de Grève's und Wilhelms, Bischof von Paris (Faksimile bei Aubry, »Cent Motets« III, Tafel IX).

Dieser im Grunde französischen Praxis läßt sich in anderen Ländern wenig an die Seite stellen. In England hat sich von dieser ältesten mehrstimmigen gemessenen Musik außer dem in Neumen notierten, daher nicht sicher lesbaren Winchester Tropar und einigen Fragmenten nur noch das Verzeichnis einer großen Sammlung von organa, conductus und motetti am Ende des Kodex Harley 978 erhalten. Wie die vorher genannte Quelle belegt auch diese die besondere musikalische Mission Winchester's, die schon durch das theoretische Zeugnis des englischen Anonymus IV für die besondere gesangliche Tüchtigkeit des Makeblite of Winchester verbürgt ist. Nicht zu übersehen ist die Quelle London, British Museum Arundel 248 (Faksimile bei Wooldridge, »Early English Harmony«, Tafel 32—36).

Weitere französische Quellen schließen sich an. Besondere Wichtigkeit für die Erkenntnis der ältesten französischen Motette gewinnt das Münchner Fragment gall. rom. 42. Als bedeutungsvolle Belegstücke folgen Paris fr. 844 (Faksimile bei Aubry, »Cent motets« III, Tafel VII) und fr. 12615, der sogenannte Chansonnier von Noailles, sowie fr. 845 mit einstimmigen motets entés. Weiter seien genannt:

Lille, Bibl. Communale 95 (früher B Z, 24). Faksimilien siehe bei Coussemaker, »Histoire« pl. XXVI.
Oxford, Bodley Douce 308.
München, frgm. E III 230—31.
St. Gallen, Stiftsbibl. 383[1].
Cambridge, Univ. Libr. Ff. I, 17 (Wooldridge, »Early English Harmony«, Tafel 25—30.
Paris, Bibl. Nat. fr. 25408.
Paris, Bibl. Nat. fr. 12483.

[1] Vgl. Peter Wagner in der »Revue d'histoire et de critique musicale« II (1902), S. 289 ff.

Diesen mit geringen Ausnahmen der vorgarlandischen Zeit angehörigen Quellen in Quadratnotation stehen andere gegenüber, die bereits in der Schrift ausgeprägt mensuralen Charakter tragen. Von manchen spinnen sich noch reiche Fäden zum Chorbuche von Notre Dame hinüber. In erster Linie genannt sei der gegen Ende des 13. Jahrhunderts geschriebene Bamberger Kodex Ed. IV. 6, dessen Notation darauf hinweist, daß die Vorlage in der Periode Johannis de Garlandia aufgezeichnet worden ist. Einen Faksimile-Druck mit Übertragung und Kommentar unter dem Titel »Cent motets du XIIIe siècle«[1] besorgte Pierre Aubry. Ist diese Motettensammlung einheitlich notiert, so stammen die einzelnen Faszikel der Handschrift der medizinischen Fakultät zu Montpellier H 196 aus den verschiedensten Entwickelungsperioden der Notenschrift. Die erste Kenntnis dieser in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschriebenen Motettensammlung vermittelte uns Ed. de Coussemaker, der 1865 die Handschrift in seiner »Art harmonique aux 12e et 13e siècles«[2] beschreibt und 50 Kompositionen in originaler Notation und in Übertragung beifügt. Eine eingehendere Beschreibung und eine diplomatisch genaue Ausgabe der Texte verdanken wir H. Jacobsthal in der »Zeitschrift für romanische Philologie[3]«. 1881 folgte ein neuer Abdruck der französischen Texte durch Gaston Raynaud in dem als erster Band der »Bibliothèque française du moyen-âge« veröffentlichten »Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles«[4]. Auf die notationsgeschichtlichen Untersuchungen Oswald Koller's[5] und deren Ergebnisse für die Altersfolge der Faszikel [nach ihrer Aufzeichnung ist bereits hingewiesen worden[6], ebenso auf die von Friedrich Ludwig[7] festgestellte Tatsache, daß Untersuchungen nach formalen Gesichtspunkten zu einer anderen zeitlichen Anordnung der Bündel der Handschrift führen. Die Tonsätze liegen anonym vor; Coussemaker's Autoren-Bestimmungen sind abzulehnen und halten, wie Oswald Koller dartut, nur bei Perotinus und Petrus de Cruce der Forschung stand. An den Übertragungen Coussemaker's übt Walter Niemann in seiner Schrift »Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie

[1] 3 Bände, Paris, A. Rouart, Lerolle & Co. — Paul Geuthner, 1908.
[2] Paris, 1865.
[3] III, 526 ff., IV, 35 ff. und 278 ff.
[4] Paris, F. Vieweg.
[5] »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« 1888.
[6] Vgl. auch oben S. 242 f.
[7] »Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter« II (»Sammelbände der IMG.« V, 2.

der Zeit vor Johannes de Garlandia«[1] mit Recht tadelnde Kritik und legt zwei Sätze in neuen Übertragungen vor. Andere sind im zweiten Bande von Raynaud's »Recueil de motets français«, in Wooldridge's erstem Bande der »Oxford History of Music«, in Pierre Aubry's »Cent motets du 13e siècle«, Band III und im zweiten und dritten Bande meiner »Geschichte der Mensuralnotation« mitgeteilt. Neudrucke liegen auch bei Fröhlich[2], Riemann[3] und anderen vor.

Angereiht sei der ebenfalls dem 14. Jahrhundert entstammende inhaltsverwandte Engelberger Kodex 314. In die Zeit zwischen der »Discantus positio vulgaris« und der »Positio« des Jo. de Garlandia gehört Oxford, Bodley Douce 139, aus welchem Kodex Wooldridge in seiner »Early English Harmony« auf Tafel 7 und 24 sowie Stainer in seiner »Early Bodleian Music« auf Tafel VI—VII Faksimilien darbieten. Garlandisch scheint die bereits erwähnte Pariser Handschrift lat. 15139 (St. Victor 813, Faksimilien bei Coussemaker »Histoire«, Tafel XXVII). Aus der Zeit des Pseudo-Aristoteles stammt die Handschrift British Museum Harl. 978, als deren berühmtestes Stück neben zweistimmigen Instrumentalsätzen der Sommerkanon[4] zu verzeichnen ist. Faksimilien liegen in dem eben zitierten Werke von Wooldridge vor. In nacharistotelische Zeit fallen die sieben dreistimmigen Motetten, welche der Pseudo-Aristoteles-Handschrift Paris lat. 11266 angehängt sind. Zu diesem Kodex wie zu Montpellier H 196 führen einige Fäden der beiden Florentiner Laudenhandschriften Bibl. Naz. Centr. II, I, 122 und 212; erstere zeigt Berührungspunkte durch das zweistimmige Dulcis Jesu memoria, letztere durch die in jüngere Notation umgeschriebene Weihnachtsmotette Salve virgo nobilis — Verbum caro factum est — Veritatem. Nur der Tenor bewahrt die alte Schreibung.

Spuren der aristotelischen Periode, aber auch bereits Anzeichen der frankonischen Zeit tragen die gemessenen Kompositionen des größten französischen Musikers des 13. Jahrhunderts, Adam de la Hale. Als Quellen kommen hier in Betracht: die Pariser Handschrift Bibl. Nat. fr. 25566, ein Fragment der Bibl. Cambrai mit rondeaux und der Kodex Montpellier H 196. Eine Gesamtausgabe besorgte Coussemaker unter dem Titel »Oeuvres complètes

[1] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902. Anhang S. 126 ff.
[2] »Beiträge zur Geschichte der Musik«.
[3] »Musikgeschichte in Beispielen«.
[4] Über die Veränderungen, welche die Aufzeichnung des Sommerkanons erfahren hat, referiert eingehend Wooldridge im ersten Bande der »Oxford History of Music«, S. 326 ff.

du trouvère Adam de la Halle«[1]. Sowohl die Originale als auch Übertragungen, die aber nur wenig stichhaltig sind, werden hier dargeboten. Zwei Sätze liegen auch faksimiliert und in Übertragung in seiner »Histoire de l'harmonie« vor, andere zwei bei Fétis in seiner »Histoire Générale de la Musique« V, 265 ff. Ein Rondeau »Tant con je vivrai«, welches zuerst Fétis in der »Revue musicale« I, 10 (1827) darbot, machte seinen Gang fast durch alle musikgeschichtlichen Werke und ist bei Kiesewetter[2], Bellermann[3], Fröhlich[4] und anderen faksimiliert anzutreffen.

Vorfrankonisch ist auch die Niederschrift der Tanzweisen in Paris fr. 844, welche Pierre Aubry unter dem Titel »Estampies et danses royales« im Faksimile und in Übertragung veröffentlicht hat, denn eine Geltung semibrevis semibrevis brevis der Ligatur ist seit Franco nicht zulässig.

Der Zeit der Frankonen nahe stehen die Pariser Codices lat. 812 und 1817, aus denen Coussemaker in seiner »Histoire« auf Tafel 28—30 einige lateinische Motetten veröffentlicht[5]. Etwa der gleichen Zeit mag auch London British Museum Titus A XXI entstammen, aus welcher Quelle Wooldridge ein dreistimmiges Virtute numinis mitteilt. In die frankonische Zeit gehört nach dem Faksimile, welches Aubry als Tafel XII seiner »Cent motets« Bd. III darbietet, auch der Kodex Turin R. Bibl. Manoscritti varii N. 42. Durchaus frankonisch notiert sind die Einlagen in den Roman »Renart le nouvel« des Jacquemars Giélé, Paris fr. 25566, von denen einige bereits mitgeteilt worden sind. Andere Melodien zu denselben Texten liegen in der Handschrift Paris fr. 1593 vor.

---

[1] Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1873.

[2] »Verdienste der Niederländer« (1829), Beilage E, und »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik« (Leipzig, 1846), Beispiel 1.

[3] »Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts« (Berlin 1858), S. 35, und zweite Auflage derselben Schrift (Berlin 1906), S. 125.

[4] »Beiträge zur Geschichte der Musik« II (Würzburg 1874), S. 72.

[5] Es war mir seinerzeit in Paris mit Hilfe der Bibliothekare nicht möglich, die jetzigen Signaturen festzustellen.

2. Kapitel.

Die Weiterentwickelung der ars antiqua von Petrus de Cruce bis zum Einsetzen der ars nova: Petrus de Cruce. — Walter Odington. — Johannes de Garlandia der Jüngere.

Die Weiterentwickelung der Mensuralnotation nimmt von dem Wirken des älteren Zeitgenossen der Frankonen Petrus de Cruce Ausgang. Über seine Neuerung, die an die Form der semibrevis anknüpft, berichten Robert de Handlo in seinen »Regulae«[1] aus dem Jahre 1326, Johannes de Muris in seinem aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden »Speculum musicae«[2] und Johannes Hanboys in seiner »Summa«[3]. Zwei bis sieben semibreves werden zum Werte einer brevis zusammengefaßt und Punkte als brevis-Taktgrenzen eingeführt. Die Zahl der in Anwendung zu bringenden semibreves hängt ab vom Tempo. Drei Tempi werden nach Petrus le Viser[4] unterschieden: more longo, more mediocri, more lascivo. Im ersten kommen drei- und zweizeitige longae und breves in Verbindung mit beliebig vielen semibreves vor. Im zweiten treten zu zweizeitigen longae und zu breves semibreves, die sich in Folgen von zwei bis fünf zum Werte einer brevis zusammenschließen. Dabei werden zwei semibreves gleich, drei ungleich, vier gleich, fünf ungleich gemessen. Bei der Verwendung dreizeitiger longae können nur drei in Konjunktur gebundene semibreves (♦♦♦) eingeführt werden. Das dritte Tempo weist die Notengattungen der drei- und zweizeitigen longa, der brevis, der semibrevis maior und minor auf. Drei semibreves dürfen nur verwendet werden, wenn longae fehlen[5]; alle breves sind gleich, alterierte breves kommen nicht vor. Über die Bewertung der semibreves verlautet noch nichts. Bald aber führt jener bedeutendste englische Theoretiker um die Wende des 13. Jahrhunderts, Walter Odington[6], den Gedanken de Cruce's weiter aus. Zerfällt eine brevis in mehr als drei semibreves, so wird eine Unterteilung der semibrevis in drei minutae vorgenommen, die zwar, um nicht Anstoß zu erregen, noch durch keine beson-

[1] C. S. I, 388 ff.
[2] C. S. II, 401 f.
[3] C. S. I, 424 f.
[4] C. S. I, 388.
[5] Siehe meine »Geschichte der Mensuralnotation« I. 21.
[6] C. S. I. 236a.

dere Form ausgezeichnet werden, deren Existenz aber durch einen kleinen runden Kreis (signum rotundum) an Stelle der divisio modi dargetan wird.

Diese Neunteilung der brevis bei mehr als drei semibreves auf eine brevis-Einheit dürfen wir bereits bei Petrus de Cruce voraussetzen. Die Unterteilung der aus der ersten Teilung hervorgegangenen drei semibreves beginnt am Taktanfang und rückt allmählich gegen das Taktende vor. Zuerst wird jede semibrevis in zwei kleinste semibreves zerlegt, erst dann tritt die Dreiteilung ein. Zwei kleinste semibreves im Werte einer semibrevis verhalten sich wie semibrevis minor zu semibrevis maior.

♦♦ = $\frac{1}{3} + \frac{2}{3}$

♦♦♦ = $\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$

♦♦♦♦∘ = $\frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$

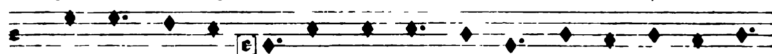
♦♦♦♦♦∘ = $\frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{3}$

♦♦♦♦♦♦∘ = $\frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

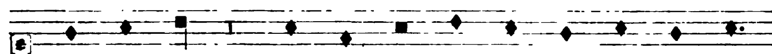
♦♦♦♦♦♦♦∘ = $\frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

Veranschaulichen wir diese Praxis an einigen Takten einer Motette aus Montpellier H 196, die wahrscheinlich von Petrus de Cruce herrührt:

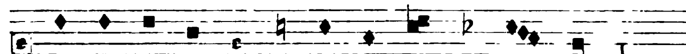
[Petrus de Cruce] Montpellier, Fac. de méd. H. 196, fol. 273r.



Au - cun ont trou - ve chant par u - sa - ge, Mes a moi en dou-



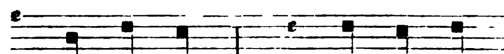
-ne ochoi - son A - mours qui res - bau - dist mon cou - ra-



-ge Si que mes - tuet fai - re chan-çon. etc.



Lonc tans me sui te - nu de chan - ter Mes or ai etc.



An - nun[ciavit] etc.

Übertragung:

Au- cun ont trou - vè chant par u - sa - ge, Mes a moi en dou-

Lonc tans me

Annun[ciavit]

-ne ochoi -son Amours, qui res - bau - dist mon cou - ra-

sui te - nu de chan - - -

-ge Si que m'es- -tuet fai - re chan - çon. usw.

-ter, Mes or ai usw.

usw.

Eine ähnliche Wertverteilung wird durch Walter Odington belegt, nur daß er bei vier semibreves die beiden größten Werte an den Anfang stellt. Sein signum rotundum ist in praxi nicht häufig anzutreffen. Zwei englische Handschriften, London Sloane 1210 und Add. 24198, sowie ein italienischer Kodex, Florenz, Bibl. Naz. Centr. Magl. II, I, 212, umfassen die mir bekannten Fälle

der frühen Anwendung des kleinen Kreises, jedoch in ganz verschiedener Bedeutung[1].

Im Florentiner Manuskript scheint das über die Note gesetzte signum rotundum als Zeichen der Perfektion, der Dreizeitigkeit, zu figurieren:

Florenz, Bibl. Naz. Centr. Magl. II, I, 212 fol. 78r.

Na - to no - bis ho - di - e. de Ma - ri - a vir - gi-

ne. e - ter - no re - gi glo - ri - e. cum su - a - vi iu-

bi - lo. De - o di - ca - mus gra - ti - as.

Te-

nor.

Übertragung:

Na - to no - bis ho - di - e de Ma-

Tenor.

---

[1] Gegen Ende des 14. Jahrhunderts sehen wir den leeren Kreis als Modifikation des Additionspunktes bei Paolo tenorista in »Amor se tu ti maravigli« in der Bedeutung gebraucht, daß die voranstehende Note um ein Drittel ihres Wertes verlängert wird. Damit setzt sich aber, wie gleich bemerkt sei, die Praxis in Gegensatz mit der Theorie; denn Philippus de Caserta spricht dem evakuierten Punkte nur die Wirkung der Vergrößerung um ein Viertel zu.

-ri - a. vir - gi - ne e - ter - no re - gi

glo - ri - ae cum su - a - vi iu - bi-

-lo De - o di - ca - mus gra - ti - as.

Die Handschrift British Museum Add. 24198 will dagegen offenbar den Umschwung des modus mit dem signum rotundum kenntlich machen. Ein kurzer Ausschnitt aus der »Rota katerine« (fol. 132r) veranschauliche die Anwendung:

ka - te - ri - na spe di - ui - na tor - men-tum de-

-ui - ce - rat ut cer - tan - tes dis - pu - tan - tes so-

-la iam con - clu - se - rat In ar - do - re fla - tus
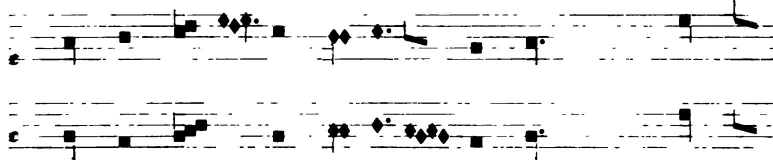
ro - re cle - ri - cos con - su - le - ret et a-

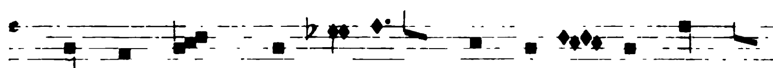
-mo - re su - o mo - re chri-sto lau-des sol - ue - rat.

Nur in der Quelle British Museum Sloane 1210 dient der kleine Kreis einem der Lehre Walter Odington's verwandten Zwecke. Auch hier haben wir es mit einer wenn auch geraden Unterteilung zu tun, die durch das signum rotundum charakterisiert wird.

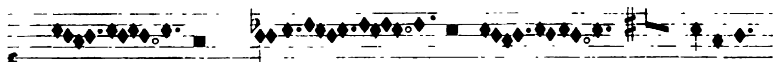
Fragment eines tropierten Kyrie.

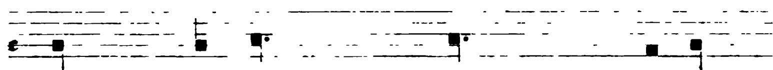
London, British Museum Sloane 1210, fol. 139r.

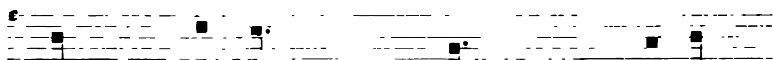




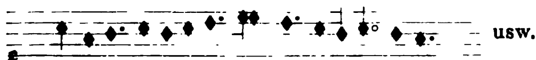
[K]y - ri a chri - sti fe - ra ple - bis
Au - lu - la flo - ri - - ge - ra plas - ma-
No - stra lu - ens sce - - le - ra mo-



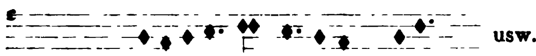




mo - du - lan - tis e-
-ta re - gen - tis e-
-re me - den - tis e-


usw.


usw.


usw.

\- -leyson.
\- -leyson.
\- -leyson.

Übertragung:



(K)y - ri a Chri - sti fe-

-ra ple - bis mo - du-

-lan - tis

usw.
usw.
usw.

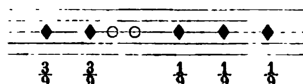
e - leyson.

Schon die Zeit Walter Odington's bemüht sich, für die kleineren Notenwerte eigene Formen zu schaffen. »Quot sunt notatores, tot sunt novarum inventores figurarum« — »Wieviel Notenschreiber, soviel Erfinder neuer Notenzeichen«, ruft der genannte Theoretiker unwillig aus. Damals gelangte man noch nicht zu einheitlichen Formen. Immerhin gewann eine von Odington mißgünstig angesehene Figur, die nach unten gestrichene semibrevis, in der Praxis breiteren Boden. Sie zeichnete an erster Stelle die größere zweier ungleicher semibreves aus. An zweiter Stelle bedurfte es keiner besonderen Charakterisierung, da ja nach damaliger Anschauung die größere Perfektion dem Ende zukam.

♦ ♦ $= \frac{1}{3} + \frac{2}{3}$ ♦ ♦ $= \frac{2}{3} + \frac{1}{3}$

Die Bezeichnung dieser nach unten gestrichenen semibrevis als brevis läßt erkennen, daß jene Anschauung Franco's von Köln, longa : brevis = brevis : semibrevis, bereits tiefer Wurzel geschlagen hat, daß man brevis perfecta und imperfecta zu unterscheiden anfing.

Bei Johannes de Garlandia dem Jüngeren, dessen Wirken in die Wende des 13. Jahrhunderts fällt, hat sich die nach unten gestrichene Form der semibrevis schon durchgesetzt. Ja jenes Verhältnis von semibrevis maior und semibrevis minor ist nun auch auf die Unterteilung der semibrevis angewendet worden, die unter dem Werte $\frac{2}{9}$ als minorata ♦ und unter dem Werte $\frac{1}{9}$ als minima ♦ Bedeutung gewinnt. Jetzt charakterisiert das signum rotundum die semibrevis minor, z. B.:



Neues Formenmaterial bieten dann die Verbesserungsversuche von W. de Doncastre[1] und Robert Trowell[2], über deren Lebenszeit wir nicht orientiert sind.

W. de Doncastre.	Robert Trowell.
♦ semibrevis maior	♦ semibrevis maior
♦ semibrevis minor	♦ semibrevis minor
♦ minorata	♦ minorata
♦ minima	♦ minima

[1] C. S. I, 427a.
[2] C. S. I, 427b.

Die Praxis suchte nach Möglichkeit mit der einfachen Form der semibrevis auszukommen. Nach **Theodoricus de Campo**[1] sowie den **Anonymi** III[2] und IV[3] übertrug die ars antiqua:
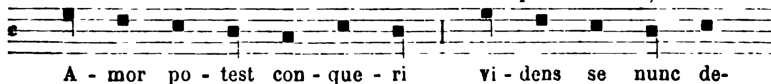
♦♦ = $\frac{1}{3} + \frac{2}{3}$
♦♦♦ = $\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$
♦♦♦♦ = $\frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$
♦♦♦♦♦ = $\frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9}$
♦♦♦♦♦♦ = $\frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$
♦♦♦♦♦♦♦ = $\frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$
♦♦♦♦♦♦♦♦ = $\frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$
♦♦♦♦♦♦♦♦♦ = $\frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

Andere Messungen mußten auf künstlichem Wege (*via artis* oder *per artem*) durch Kaudierung nach unten oder oben dargestellt werden. In allen Fällen bezeichnet die Streichung nach unten einen relativ größeren, die Streichung nach oben einen relativ kleineren Wert, und zwar den Grundwert von $\frac{1}{9}$ semibrevis, wie folgende Zusammenstellungen zeigen mögen:

♦♦ = $\frac{6}{9} + \frac{3}{9}$
♦♦♦ = $\frac{5}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9}$
♦♦♦♦♦ = $\frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{5}{9} + \frac{1}{9}$
♦♦♦♦♦♦♦ = $\frac{3}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

Waren die bisher dargelegten Rhythmen der Dreizahl unterworfen, so kannte das 13. Jahrhundert aber auch bereits den zweiteiligen Takt. In der Theorie tut des modus imperfectus **Petrus le Viser** bei Robert de Handlo gelegentlich der Besprechung der Stücke in more lascivo Erwähnung. In der Praxis hat **Pierre Aubry**[4] mehrere wertvolle Beispiele in den Codices von Montpellier und Bamberg nachgewiesen. Zwei seien hier mitgeteilt:

Montpellier H. 196, fol. 378v.



1 C. S. III, 182 ff., besonders 185b.
2 C. S. III, 370 ff., besonders 375.
3 C. S. III, 378b.
4 ›Cent motets‹ III, 135 ff. und 156 ff., sowie II, 70 f.

-pri - mi qui - a ce - pit mi - nu - i fi - des et con-

-stan - ci - a que si - bi re - sti - tu - i pe-

-ri - tum iu - di - ci - i pe - tit cum in - stan - ci-

-a
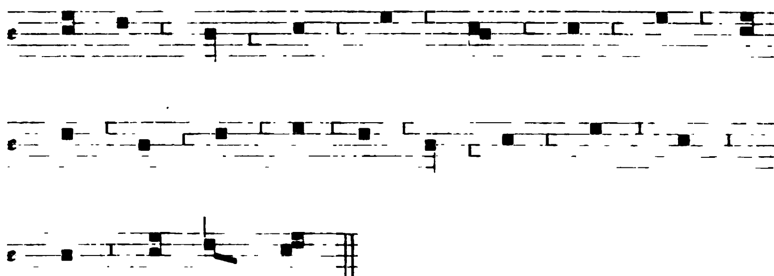
Ad a - mo - rem se - qui - tur et con - co - mi - ta - tur

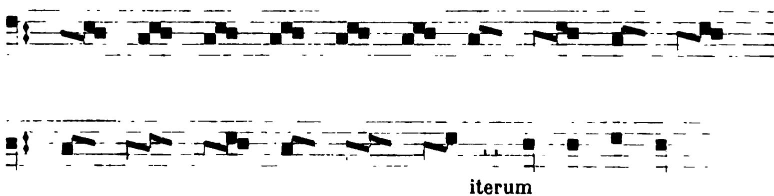
fi - des et con - stan - ci - a nam in hiis fun - da-

-tur hiis du - o - bus i - gi - tur a - mor dum pri-

-ua - tur to - tus pe - rit pe - ni - tus et ad - ni-

-chi - la - tur.
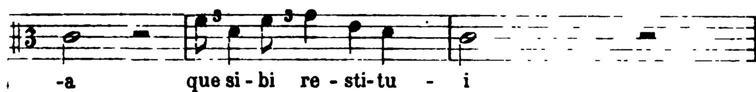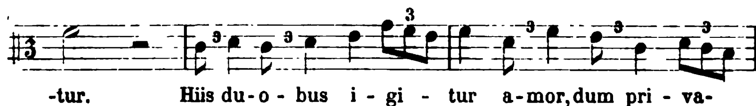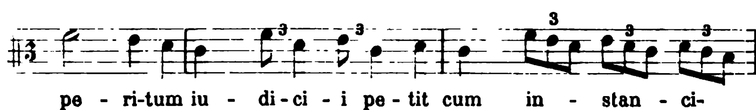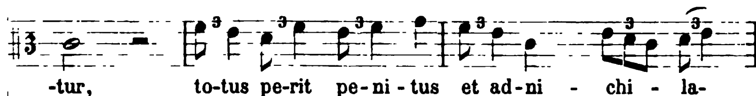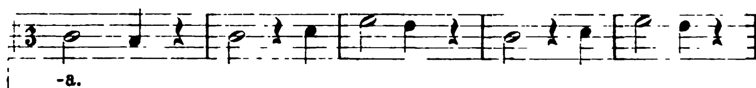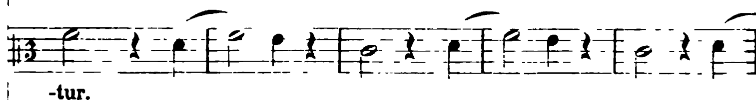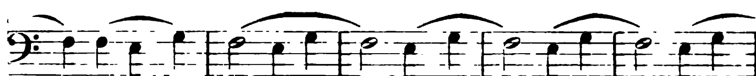




Übertragung:

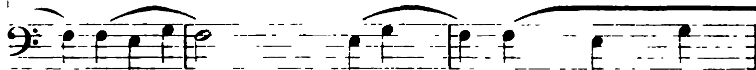
A-mor pot-est con-que-ri vi-dens se nunc de-pri-

Ad a-mo-rem se-qui-tur et con-co-mi-ta-tur

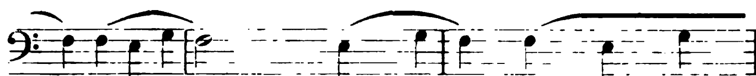
-mi, qui-a ce-pit mi-nu-i fi-des et con-stan-ci-

fi-des et con - stan-ci-a, nam in hiis___ fun-da-


-a
que si - bi re - sti - tu - i

-tur. Hiis du - o - bus i - gi - tur a - mor, dum pri - va-


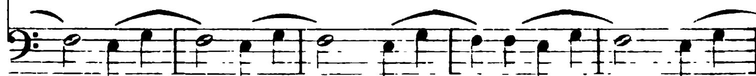
pe - ri-tum iu - di - ci - i pe - tit cum in - stan - ci-

-tur, to-tus pe-rit pe - ni - tus et ad - ni - chi - la-


-a.

-tur.





[1] Bamberg, Kgl. Bibl. Ed. IV. 6. fol. 19r.

Je ne puis, a - mi - e, Ces mals en - du - rer, Qui si mi mes-

-tri - e Que ni puis du - rer Ha - ro! biaus cuers de - si - res,

Je ai bien que vous mo - ci - res.

Flour de lis, rose es - pa - ni - e Tail - li - e pour es - gar - der,

Je vous ains sans tri - che - ri - e Si nen puis mon fin cuer os - ter.

Proh dolor.

Übertragung:

Je ne puis, a - mi - e, ces mals en - du - rer,

Flour de lis, rose es- pa - ni - e Tail - li-

Proh dolor.

qui si mi mes- tri - e que n'i puis du - rer. Haro! biaus cuers

-e pour es - gar-der, Je vous ains sans tri - che-

de - si - rés, Je sai bien que vous m'o - ci - rés.

-ri - e Si n'en puis mon fin cuer o - ster.

Aber auch die Zweiteilung der brevis ließ nicht lange auf sich warten. Daß das tempus imperfectum im Anfange des 14. Jahrhunderts in der französischen Praxis heimisch war, beweist Marchettus von Padua mit seinem »Pomerium« aus dem Jahre 1309, in welchem er den Unterschied der Messung des tempus imperfectum bei Franzosen und Italienern klarlegt. Während nach Anschauung der letzteren stets die größere Vollkommenheit am Ende liegt, gingen die Franzosen bei der Unterteilung der brevis,

die immer in dreizeitigem Maße erfolgen mußte, von diesem Grundsatze ab und setzten bei der Anordnung zweier ungleicher Werte den größeren dem kleineren voran.

■ = ♦♦ = $\frac{1}{3} + \frac{2}{3}$
■ = ♦♦♦♦ = $\frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$ (statt $\frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$)

Diese Praxis griff in Frankreich auch auf das tempus perfectum über. Theodoricus de Campo[1] stellt noch den Sängern frei, den größeren Wert voranzusetzen, die Anonymi III und IV[2] machen aber bereits ein Gesetz daraus und notieren z. B.:

♦♦♦ = $\frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6}$
♦♦♦ = $\frac{3}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$
♦♦♦♦ = $\frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$
♦♦♦♦ = $\frac{5}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$
♦♦♦♦♦ = $\frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9}$

Als wichtigste Quelle für die französische Notationspraxis der ars antiqua, welche sich auf der Lehre des Petrus de Cruce weiterentwickelte, lernen wir neben Sätzen des Kodex von Montpellier H 196 vor allem den »Roman de Fauvel« Paris Bibl. Nat. f. fr. 146 (anc. 6812) kennen[3], dem Gesänge des iehannot de lescurel angehängt sind. Der »Roman de Fauvel«, eine politisch-satirische Schrift gegen die Tempelherren, stellt eine Spielart des Fuchs-Romans dar. Die eingeschobenen Gesangsstücke, drei- und zweistimmige Motetten, Prosen, lais, rondeaux, balades, resfrez de chancons, alleluyes, antenes, respons, ypnes et verssez, fehlen anderen Quellen des Romans. Der erste Teil ist in der Abfassung 1310, der zweite 1314 vollendet worden. Als Verfasser lassen sich François de Rues und Chaillou de Pestain feststellen. Reiche Beziehungen ergeben sich zur Handschriftengruppe des Chorbuchs von Notre Dame, besonders zu Kodex Montpellier. Aber auch zu jüngeren Quellen führen mannigfache Fäden hinüber und ermöglichen eine Nachprüfung der aus der Theorie geschöpften

[1] C. S. III, 185[b].
[2] C. S. III, 372[a] und 378[b].
[3] Vgl. die Beschreibung in meiner »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460« I, 40 ff.

Notationsprinzipien. Genannt sei vor allen der Kodex Paris Collection de Picardie 67 und London British Museum Add. Ms. 28550 [1]. Einen vollständigen Faksimile-Neudruck der Handschrift fr. 146 besorgte 1907 Pierre Aubry bei Paul Geuthner in Paris. Eine Seite liegt reproduziert in desselben Verfassers »Cent Motets du XIIIe siècle« als Tafel 13 des dritten Bandes vor. Zehn Sätze wurden von mir im zweiten und dritten Bande meiner »Geschichte der Mensuralnotation« in Originalschrift und in Übertragung veröffentlicht. Das mehrstimmig gesetzte scherzhafte Explicit erfuhr eine Neuausgabe durch Pierre Aubry in seiner Studie »Un Explicit en musique du Roman de Fauvel«, die 1906 bei Honoré Champion in Paris erschien. Ein Beispiel möge die angewandte Notation veranschaulichen:

N ul la pes tis est gra ui or quam ho stis

fa mi li a ris ter ra ter ris no bi li or cir

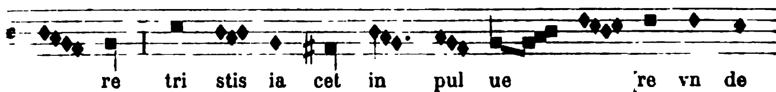
cun da tis un dis ma ris tu o no mi ne frau

da ris ta li i ni mi co si cut pa tet
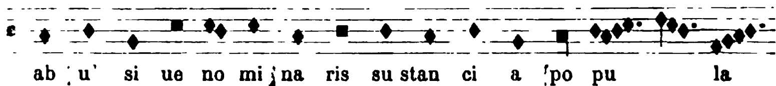
in pu bli co e ius bo nis pri ua ris qui bus cla ra
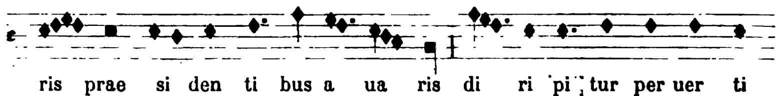
so les cla ris su per om nes e mi ne

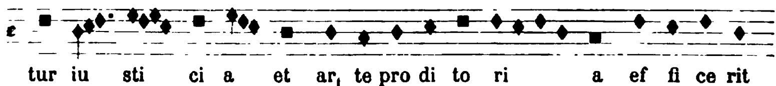
[1] Vgl. meine »Studie zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert« in Haberl's »Kirchenmusikalischem Jahrbuch« 1899 (Regensburg, Pustet), S. 14 ff., und H. E. Wooldridge, »Early English Harmony from the 10th to the 15th century« (London, B. Quaritch, 1897), vol. 1, wo sich auf Tafel 42—45 zwei auf die Orgel intavolierte Stücke des »Roman de Fauvel« vorfinden.


re tri stis ia cet in pul ue re vn de
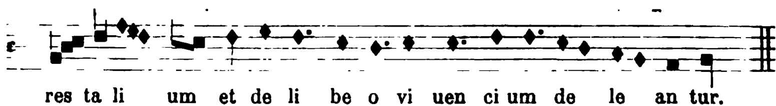

de bes do lo re qui a de fran sci ge ne re
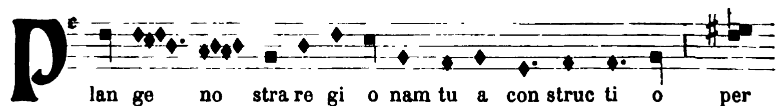

ab u' si ue no mi na ris su stan ci a po pu la
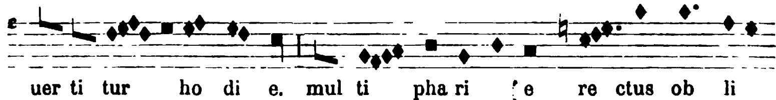

ris prae si den ti bus a ua ris di ri pi tur per uer ti
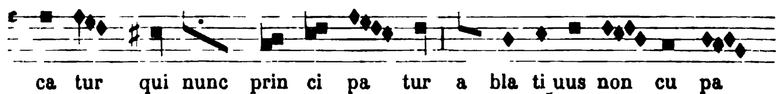

tur iu sti ci a et ar te pro di to ri a ef fi ce rit

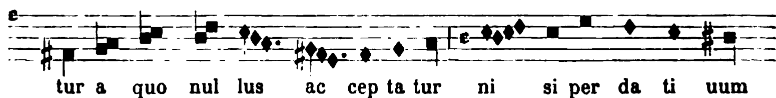

in glo ri a ab ci dentur a re ge re gum om ni um per pe tra to
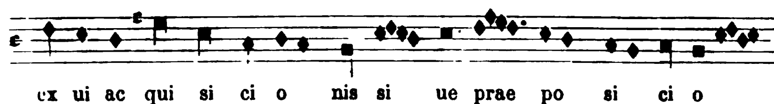

res ta li um et de li be o vi uen ci um de le an tur.
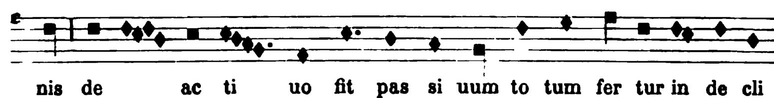

P
lan ge no stra re gi o nam tu a con struc ti o per
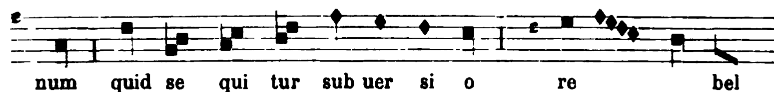

uer ti tur ho di e. mul ti pha ri e re ctus ob li
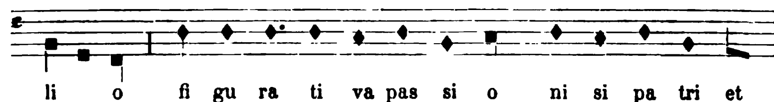

ca tur qui nunc prin ci pa tur a bla ti uus non cu pa

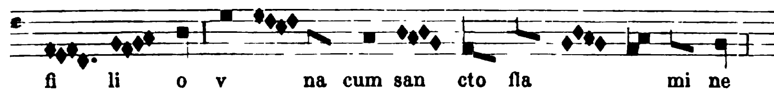

tur a quo nul lus ac cep ta tur ni si per da ti uum
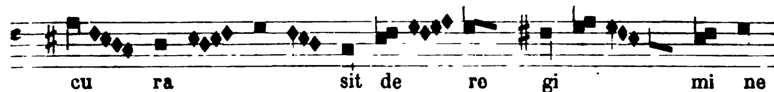


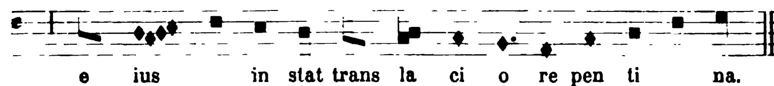


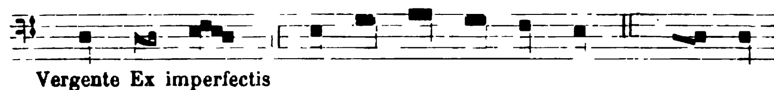


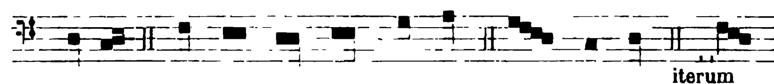












Der Satz ist, wie aus dem Tenor ersichtlich ist, im modus imperfectus komponiert. Die Gruppierung der semibreves innerhalb der brevis-Takte läßt auf das untergeteilte tempus imperfectum schließen:

♦♦ $= \frac{3}{6} + \frac{3}{6}$

♦♦♦ $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6}$

♦♦♦ $= \frac{3}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

♦♦♦♦ $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

Übertragung:



Nul - la pe-stis est gra - - - - -ui - - or quam ho-stis fa-mi-li- a - - ris,

Plan - ge no - stra re - gi - o, nam tu - a con-stru-cti- o per uer - ti - tur ho - di - -

Vergente.

10
Ter - ra ter - ris no - bi - li - or
-e.
Mul - ti - pha - ri -
15
cir - cum- da - tis un - dis ma - - ris.
-e rectus o - bli - ca - tur. Qui nunc
20
Tu - o no - - mi - - ne frau-
prin - ci - pa - - - tur
-da - - - ris. ta-
ab - la - ti - vus non - - cu-

-li i - ni - - mi - - - -

-pa - - tur, a quo nul - -

-co, si- - - - - cut pa - tet

-lus ac - ce - pta - - tur

in pu - bli - co. E - ius

ni - si per da - ti - uum

bo - - nis pri - - ua - - ris

ex ui ac - qui - si - - ci - o - nis

qui - - bus cla - ra so - - les
si - - ue prae - po - si - ci - o -

40
cla - - - - - - - - - - - ris
- - - - - - - - nis.

su - - per om - - nes e - mi - -
De a - - cti - uo

45
- - - ne - - - - re usw.
fit pas - si - - - - uum usw.
usw.

Aber auch das Fragment des 13. Jahrhunderts »Alleluya confessoris almi praesentia«, welches sich als Nachsetzblatt in dem Wolfenbüttler. Kodex Helmst. 499 findet, dürfte hier anzureihen sein[1]. Ein paar Takte mögen als Beispiel dienen:

ue - ni tu ue - ni nos re-ge - re ne au- tor ne - qui - ci - e pec-

ca-tis pos - sit le - de - re ue-ni nunc be - ni-gnis - si - me etc.

Übertragung:

Ve - ni, tu ve - ni nos re - ge - re, ne au - tor

ne - qui - ci - ae pec - ca - tis pos - sit lae - de - re.

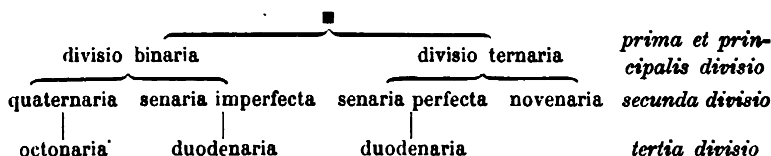
Ve - ni nunc, be - ni - gnis - si - me. etc.

[1] Formen wie autor, dottor weisen allerdings nach Italien hinüber.

3. Kapitel.

Die italienische Notation nach den Zeugnissen von Marchettus von Padua und Prosdocimus de Beldemandis.

Während Frankreich noch überwiegend im Banne des dreiteiligen Rhythmus lag, entwickelte sich auf italienischem Boden eine musikalische Rhythmik, die die Zweizahl gleichberechtigt neben die Dreizahl stellte. Welche Einflüsse hier mitgespielt haben, ob wie in der Literatur, so auch in der Musik ein volkstümlicher Einschlag vorhanden war, kann hier nicht untersucht werden. Genug, eine brevis durfte in zwei oder drei Noten geteilt werden, deren jede wieder einer Zwei- oder Dreiteilung unterworfen werden konnte. Eine gerade dritte Teilung stellte die Grenze der praktischen Möglichkeit dar.



Diese Lehre tritt uns zum ersten Male bei Marchettus von Padua in seinem »Pomerium«[1] vom Jahre 1309 und seiner »Brevis compilatio«[2] entgegen. Bis zu zwölf semibreves konnten zum Werte einer brevis zusammengefaßt und *via naturae* gleich, d. h. mit der Form der semibrevis notiert werden. Bei einer Folge verschieden großer Werte unter derselben Form war im geraden wie im ungeraden Takte der größere Wert an das Ende zu stellen. Eine abweichende Messung mußte *via artis* vollzogen, d. h. künstlich kenntlich gemacht werden. Mittel der Charakterisierung *via artis* oder *per artem* war, wie bei den Franzosen derselben Zeit, die Kaudierung der semibrevis nach oben oder unten. Die Streichung nach oben ♦ sollte ursprünglich der divisio duodenaria vorbehalten bleiben, kommt aber schon bei Marchettus von Padua in der octonaria und novenaria vor. Sie bezeichnet später in jedem Falle den Teilwert, d. h. z. B. in der octonaria $\frac{1}{8}$, in der novenaria $\frac{1}{9}$, in der duodenaria $\frac{1}{12}$ brevis. Demgegenüber stellt die Kaudierung nach unten ♦ im Gegensatz zur ungestrichenen semibrevis einen

[1] G. S. III, 121—188.
[2] C. S. III, 1—12.

größeren, in vielen Fällen den doppelten Wert dar. Das Maß der einfachen semibrevis schwankt demnach zwischen $\frac{1}{12}$ und $\frac{8}{12} = \frac{2}{3}$ brevis. Die italienische Notation jener Zeit rechnet nicht mit fixen, sondern mit schwankenden, relativen Werten. Erst aus der Kenntnis der Teilung heraus sind die einzelnen gegeneinander abzuwägenden Werte zu bestimmen. Einige markante, einen brevis-Takt füllende Rhythmen seien analysiert:

divisio binaria.

◆ ◆ $= \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$

divisio ternaria.

◆ ◆ $= \frac{1}{3} + \frac{2}{3}$
◆̩ ◆ $= \frac{2}{3} + \frac{1}{3}$

divisio quaternaria.

◆ ◆ $= \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$
◆̩ ◆ $= \frac{3}{4} + \frac{1}{4}$
◆ ◆̩ $= \frac{1}{4} + \frac{3}{4}$
◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4}$
◆̩ ◆ ◆ $= \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$

divisio senaria imperfecta.

◆ ◆ $= \frac{3}{6} + \frac{3}{6}$
◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{3}{6}$
◆̩ ◆ ◆ $= \frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$
◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$
◆̩ ◆ ◆ ◆ $= \frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$
◆̩ ◆ ◆ ◆̩ $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$

divisio senaria perfecta.

◆ ◆ $= \frac{2}{6} + \frac{4}{6}$
◆̩ ◆ $= \frac{4}{6} + \frac{2}{6}$
◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6}$
◆̩ ◆ ◆ $= \frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$
◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6}$
◆̩ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$

divisio octonaria.

◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8}$
◆̩ ◆ ◆ $= \frac{4}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$
◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$
◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$
usw.

divisio novenaria.

◆ ◆ $= \frac{3}{9} + \frac{6}{9}$
◆̩ ◆ $= \frac{6}{9} + \frac{3}{9}$
◆ ◆ ◆ $= \frac{3}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$
◆ ◆ ◆̩ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{6}{9}$
◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$
◆̩ ◆ ◆ ◆ $= \frac{3}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9}$
◆̍ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$ usw.

divisio duodenaria (hervorgegangen aus der ternaria).

◆ ◆ $= \frac{4}{12} + \frac{8}{12}$
◆̩ ◆ $= \frac{8}{12} + \frac{4}{12}$
◆̩ ◆̩ $= \frac{6}{12} + \frac{6}{12}$

♦ ♦ ♦ = $\frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

♦↓ ♦↑ ♦ = $\frac{8}{12} + \frac{1}{12} + \frac{3}{12}$

♦↑ ♦ ♦ = $\frac{1}{12} + \frac{3}{12} + \frac{8}{12}$

♦↑ ♦↓ ♦ = $\frac{1}{12} + \frac{8}{12} + \frac{3}{12}$

♦ ♦ ♦ ♦ = $\frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

♦ ♦↑ ♦ ♦ = $\frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

♦ ♦ ♦ ♦ ♦ = $\frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12}$

♦↓ ♦↓ ♦↑ ♦↑ ♦ = $\frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12}$

♦ ♦↑ ♦↑ ♦ ♦ ♦ = $\frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12}$

♦↓ ♦↑ ♦↑ ♦ ♦ ♦ = $\frac{4}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$ usw.

Bei der Bestimmung der Division mußte von den besonders ausgezeichneten Werten ♦↑ ♦ Ausgang genommen und ihnen gegenüber die Zahl der ungestrichenen semibreves ins Auge gefaßt werden, die meist zwei Teilwerte in sich bargen und in vielen Fällen in der Form ♦↓ ihre Verdoppelung fanden. Aber selbst wenn besonders charakterisierte Werte fehlten, gehörte die Bestimmung der Division keineswegs zu den Unmöglichkeiten. Schon zur Zeit des Marchettus[1] machten sich Bestrebungen geltend, für die Grund-Taktarten Zeichen aufzustellen. So berichtet er von dem Gebrauch der Zahlen 1 (I) oder 3 zur Ausprägung des tempus perfectum und von der Verwendung der 2 (II) zur Charakterisierung des tempus imperfectum. Praktische Bedeutung scheint aber diese Lehre der Überlieferung nach nur selten gewonnen zu haben. Eine Möglichkeit der Nachprüfung ist für uns nicht vorhanden. Denkmäler aus der Frühzeit der italienischen Notation sind noch nicht wieder an den Tag getreten. Möglicherweise stellt sich der jüngst von L. Bianco in Belluno auf dem Pergamentumschlage zu Ackergesetzen des 14. Jahrhunderts für die Mark Treviso entdeckte zweistimmige Satz zum Ave Maria des heiligen Bernhard, unter dem sich die beiden ersten Terzinen des 33. Gesanges von Dante's »Paradiso« finden, als ein solches heraus. Daß eine kunstmäßige Praxis bestand, lassen die Zeugnisse eines Wolfger von

[1] G. S. III, 173.

Passau, eines Salimbene über die Tätigkeit Heinrichs von Pisa und Dante's Wertschätzung des Musikers Casella als Verfasser eines Liedes »Amor che nella mente mi ragiona« aufs deutlichste erkennen[1].

Gingen bisher französische und italienische Notation in ihrer Entwickelung Hand in Hand, nur daß verschiedene rhythmische Anschauungen[2] sie im tempus imperfectum trennten, so nahmen im weiteren Verlaufe der Entwickelung beide ganz andere Wege. In beiden Ländern entwickelten sich nationale Tonschriften. Während aber die italienische nur etwa 100 Jahre lang ihre Herrschaft ausübte, unterwarf die französische sich den ganzen Kontinent und wurde die Grundlage für die Weiterentwickelung zu unserer heutigen Tonschrift.

Nur wenige theoretische Zeugnisse liegen für die italienische Notation nach der Zeit des Marchettus vor. Die Traktate des Anonymus VI[3], des Johannes Verulus de Anagnia[4] und des Anonymus V[5] sind bereits so von französischer Notation beeinflußt, daß sie nicht als vollgültige Zeugen italienischer Schreibpraxis angesehen werden können. Am reinsten spiegelt diese sich in dem »tractatus practicae de musica mensurabili ad modum Italicorum« des Prosdocimus de Beldemandis[6] wider, der sich am Anfange des 15. Jahrhunderts (1412) zum Lobredner der verfallenden italienischen Notation aufwirft und ihr unumwunden den Vorzug vor der gleichzeitigen französischen zuerkennt.

Folgen wir zuerst seiner Lehre. Charakteristika der italienischen Tonschrift sind neben der variablen Bewertung die Taktpunkte zur Abgrenzung der brevis- und longa-Werte, Taktbuchstaben und ein besonderes Formenmaterial. Als Taktbuchstaben dienen die Anfangsbuchstaben der Divisionsbezeichnungen. Lassen wir die auf den modus bezüglichen Zeichen NN (modus maximarum) und NL (modus longarum), welche vielleicht nicht richtig überliefert worden sind[7], sowie T (tempus) in ihrer Zusammensetzung mit P (perfectus) und I (imperfectus) beiseite, so handelt es sich

---

[1] Vgl. Ludwig's Aufsatz »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts« in den »Sammelbänden der IMG.« IV, 49 ff.

[2] Um von vornherein erkennbar zu machen, welche Messung, die französische (gallikanische) oder italienische, innerhalb des tempus imperfectum Platz greifen sollte, schlägt Marchettus vor, der Tonreihe ein G oder I voranzusetzen (G. S. III, 178b).

[3] C. S. III, 404 ff.

[4] C. S. III, 126 ff.

[5] C. S. III, 379 ff.

[6] C. S. III, 228 ff.

[7] Zu erwarten wären MM und ML.

bei b um die divisio binaria,
bei t um die divisio ternaria,
bei q um die divisio quaternaria,
bei s um die divisio senaria,
bei sp um die divisio senaria perfecta,
bei si um die divisio senaria imperfecta,
bei o um die divisio octonaria,
bei n um die divisio novenaria,
bei d um die divisio duodenaria.

Diese Buchstaben, nach Coussemaker's Ausgabe in Majuskeln an den Kopf der Notenreihe gesetzt, klärten sofort über die herrschenden Taktverhältnisse auf. Demselben Zwecke diente auch eine virgula mit drei und zwei Punkten ⁝ und |: für das tempus perfectum und imperfectum.

Was das Formenmaterial angeht, so hatten wir bereits die nach oben gestrichene semibrevis als den Teilwert (minima) kennen gelernt, demgegenüber die ungestrichene gemeinhin im geraden Takt den doppelten im ungeraden den dreifachen Wert beansprucht. im letzteren Falle kann ein vorangehender oder folgender einzelner Teilwert von 1, 4 oder 7 die Zweizeitigkeit veranlassen. Zu ihnen gesellt sich die schräg links nach unten gestrichene semibrevis ⬥, welche in jeder Division drei Teilwerte auf sich zieht, sowie die nach unten gestrichene Form ⬥, welche an Größe die ungestrichene und meist auch die schräg gestrichene semibrevis übertrifft und gewöhnlich den doppelten Wert in sich schließt. Hinzu treten endlich nach Prosdocimus noch die kleineren Formen der semiminima ⬥ und ⬥, deren Bedeutung er aber nicht genau festlegt. Als entsprechende Pausenwerte figurieren:

für ⬥

für ⬥

für ⬥ und ⬥

Im übrigen stimmt Pausen- und Ligaturenlehre mit derjenigen del Frankonen überein.

Dieser etwas dürftigen Darstellung der Theorie gegenüber erweist sich das aus Anschauung der Praxis gewonnene Bild als bei weitem lebensvoller. Handschriften in Florenz, Paris, Padua, London zeigen uns, welche gewaltige Rolle Toskana und Oberitalien

in der Musikentwickelung dieser Periode gespielt haben, wie in Florenz trotz Krieg und Pest eine Blüte mehrstimmiger weltlicher Musik einsetzte, die für jene Zeit einzig dasteht. Organisten waren es vornehmlich, geistlichen und weltlichen Standes, die hier dem musikalischen Empfinden im begleiteten Liede zu mächtigem Ausdrucke verhalfen. Um das Haupt dieser ganzen Kunstepoche, um den blinden Francesco Landino (1325—1397), der als Dichter, Philosoph, Astrolog und Instrumentenmacher gleiches Ansehen genoß wie als Musiker, gruppieren sich die Meister Johannes[1], Ghirardellus, Laurentius, Donatus, Petrus, Andreas und Paulus. Hinzu gesellen sich der Bolognese Jacobus, Vincentius aus Arimini, Antonius aus Civita, Nicolaus aus Perugia, Bartolinus und Gratiosus aus Padua und andere mehr. Eine Überfülle von madrigali, ballate und caccie, zu denen einige wenige Meßsätze hinzutreten, legen von ihrem erfolgreichen Wirken Zeugnis ab. Als Hauptquellen in italienischer Notation seien aufgeführt[2]:

Florenz, Bibl. Nazionale Centrale Panciatichi 26.
Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 6771 (Kodex Reina).
Paris, Bibl. Nationale fonds italien 568.
Florenz, Bibl. Medicea-Laurenziana Pal. 87.
Padua, Bibl. Univ. Mss. 1475 und 684.
Padua, Bibl. Univ. Ms. 1115.
London, British Museum Add. Mss. 29987.

Lassen wir die Notation der Denkmäler zu uns sprechen. Charakteristisch ist das Sechs-Liniensystem der Italiener gegenüber dem Fünf-Liniensystem der Franzosen. Taktpunkte finden sich zur Abgrenzung von brevis-Werten, können aber auch gelegentlich zugleich die longa-Taktgrenze bezeichnen. Entbehrlich sind sie vor breves, größeren Notenwerten und Ligaturen, sowie bei klaren rhythmischen Verhältnissen. Die Anfangsbuchstaben der Divisionsbezeichnungen sind in Minuskeln als Taktzeichen verwendet, fehlen aber nicht selten, zumal in Fällen, wo die Taktart zweifellos feststeht. Jene von Prosdocimus für die modi angegebenen Buchstaben kommen nicht vor, wohl aber die bei den Franzosen gebräuch-

[1] Wahrscheinlich mit Jacobus de Bononia der älteste der genannten Meister.

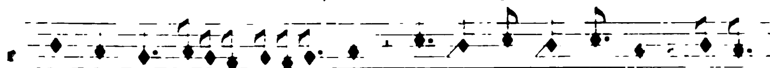
[2] Genauere Angaben über diese Quellen siehe in meiner »Geschichte der Mensuralnotation« I, 228 ff. Nachträge und Verbesserungen bot Friedrich Ludwig in den »Sammelbänden der IMG.«. Ihre chronologische Folge bestimmte derselbe Verfasser in der Studie »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts« in den »Sammelbänden der IMG.« IV, 52 ff.

lichen Quadrate mit Strichen ' ' und ' , sowie die von Prosdocimus erwähnten Striche mit drei oder zwei Punkten ⁝ ⁖. Der Notenfiguren-Reichtum ist größer, als ihn uns Prosdocimus in der Theorie schildert. Der Teilwert ♦ kommt schon in der ternaria vor, wie Stücke des Laurentius de Florentia beweisen. Die Hälfte des Teilwertes wird durch die Form ♦, seltener durch ♦, zur Darstellung gebracht. Eine Triole im Werte zweier Teilwerte gelangt durch die Figur ♦♦♦, bei ♦ als halbem Teilwert durch ♦♦♦ zum Ausdruck. Der Form ♦ = 3 Teilwerte wird die aus dem Teilwert abgeleitete Figur ♦ = $\frac{3}{2}$ Teilwerte an die Seite gestellt. Mit der Kaudierung nach unten wächst der Notenwert via artis über den der ungestrichenen semibrevis hinaus. Ein ursprünglich dreiteiliger Wert wie die semibrevis in der senaria imperfecta, novenaria und z. T. auch in der duodenaria erfährt durch einen (oder einen von vier oder sieben) vorangehenden oder folgenden Teilwert in Gestalt einer ungestrichenen oder nach oben gestrichenen semibrevis eine Art Imperfektion. In den Bereich derselben fällt z. B. auch die Folge ♦ ♦ ♦ in der novenaria, wo die ursprünglich sechsteilig gedachte nach unten gestrichene semibrevis einen Abzug von einem Teilwerte erfährt. Auch rhythmische Verschiebungen, sogenannte syncopationes, kommen vor, allerdings nur innerhalb eines Taktes. Jede semibrevis kann unabhängig von ihrem Werte durch die ihrer Form entsprechende Pause ersetzt werden. Breves, longae und Ligaturen füllen immer ganze Takte.

Ein paar Beispiele mögen die Lehre veranschaulichen; die ersten seien auch analysiert:

divisio quaternaria.

Johannes de Florentia, Nel meço a sei paon.



♦ = Teilwert = $\frac{1}{8}$ bei Annahme des $\frac{4}{8}$-Taktes
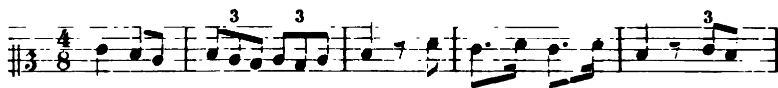
♦ = $\frac{1}{2}$ Teilwert = $\frac{1}{16}$

♦ = $\frac{3}{2}$ Teilwert = $\frac{3}{16}$

♦♦♦ = 2 Teilwerte = $\frac{1}{4}$ Gesamtwert

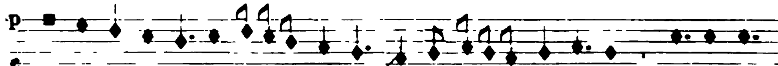
♦ = 2 Teilwerte = $\frac{1}{4}$

Übertragung:



divisio senaria perfecta.

Jacobus de Bononia, Un bel sparver.



♦ = Teilwert = $\frac{1}{8}$ bei Annahme des $\frac{6}{8}$-Taktes
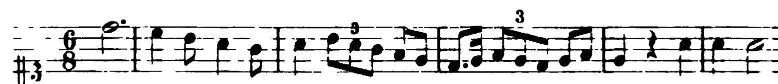
♦ = $\frac{1}{2}$ Teilwert = $\frac{1}{16}$

♦ = $\frac{3}{2}$ Teilwerte = $\frac{3}{16}$

♦♦♦ = 2 Teilwerte = $\frac{1}{4}$ Gesamtwert

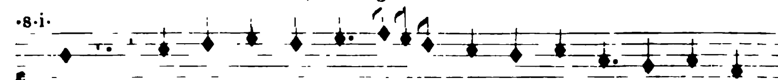
·♦ = 2 Teilwerte (da sich die senaria perfecta aus der ternaria entwickelt)

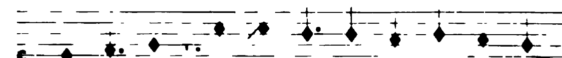
Übertragung:



divisio senaria imperfecta.

Bartolinus de Padua, Per figura del cielo.
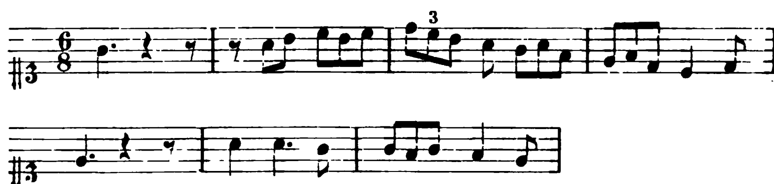




♦ = Teilwert = $\frac{1}{8}$ bei Annahme des $\frac{6}{8}$-Taktes

♦ = 3 Teilwerte = $\frac{3}{8}$

♦♦♦ = 2 Teilwerte = $\frac{1}{4}$ Gesamtwert
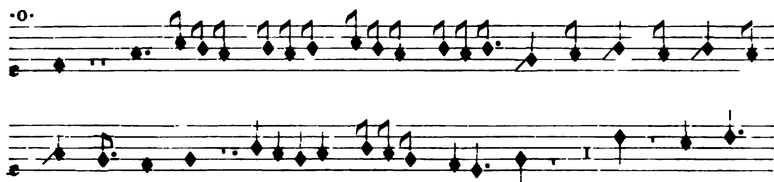
·♦ = 3 Teilwerte (da die senaria imperfecta aus der binaria entsteht). ♦ kann durch einen einzelnen Teilwert zweizeitig gemacht werden.

Übertragung:

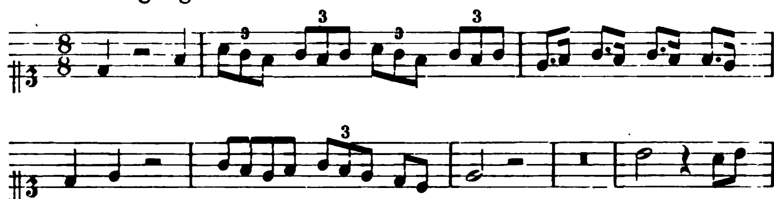


divisio octonaria.

Jacobus de Bononia, Un bel sparver.
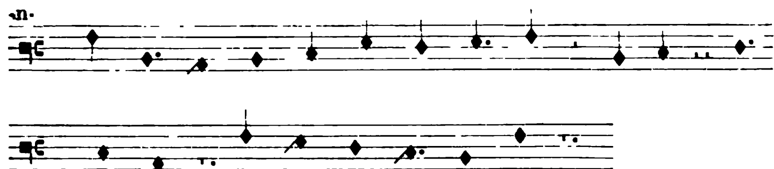


Übertragung:
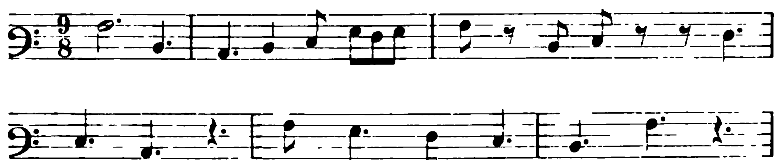


divisio novenaria.

Bartolinus de Padua, Perche cançiate 'l mondo.

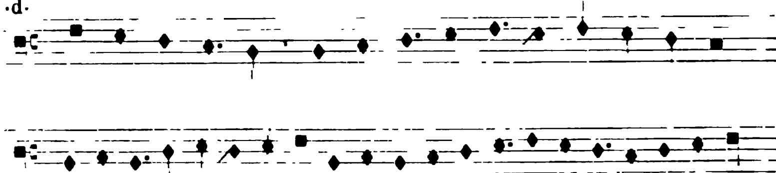


Übertragung:

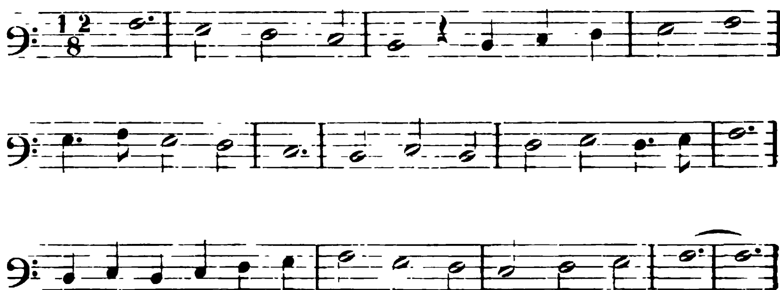


divisio duodenaria.

Johannes de Florentia, Nascoso el viso stava.



Übertragung:



Vergleichen wir Sätze, die in verschiedenen Quellen überliefert sind, so können wir neben melodischen Veränderungen, Phrasierungen und Transpositionen auch so manchen Unterschied in der Art der Aufzeichnung erkennen. Die eine Quelle sucht, wahrscheinlich in Anlehnung an die ältere Praxis, möglichst mit der ungestrichenen Form der semibrevis auszukommen, die andere, der neuen Richtung folgend, jeden Wert auch in der Form genau zu präzisieren. Während die eine Quelle noch an longa-Takten festhält, schreitet die andere zu brevis-Werten vor. Hier wird in der duodenaria notiert, dort diese in drei Takte der quaternaria zerlegt. Der offenbar alten Schreibung ♦ ♦ für 3 Teilwerte + 1 Teilwert tritt meist die jüngere ↗ ♦ gegenüber. Die nach unten gestrichene Form der semibrevis findet im Gegensatz zur älteren Zeit reichere Verwendung. Verfolgen wir einmal die Schriftüberlieferung an Hand des Satzes »Nel meço a sei paon« von Meister Johannes de Florentia. Die Stimmen sind zum leichteren Vergleich partiturweise übereinander gesetzt, eine Übertragung ist beigegeben worden:

Magister Jouannes de Florentia.

Florenz, Laur. 87.

Nel me ço as

Florenz, Panciatichi 26.

Nel me ço a

Nel me zo a

Florenz, Laur. 87.

Nel me zo as

Übertragung:

Nel me-zo a

Nel___ me - - zo a

sei pa on ne vi di un bian

soy pa ghon ne vi d un bian

sey pa ghon ne vi d un bian

sei pa on ne vi di un bian

sei pa - on ne vi - di un bian -

sei pa - on ne vi - di un bian-

co

cho

cho

co

co

co

Con

Con

Con

Con

Con

Con

cre sta do ro et con mor bi da

cre sta do ro e con mor bi da

cre sta do ro e con mor bi da

cre sta do ro e con mor bi - da

3

cre - sta d'o - ro e con mor - bi - da

cre - sta d'o - ro e con mor - bi - da

1

pen

pen

pen

pen

3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3

pen - - - - - - - - - - - - - - -

pen - - - - - - - - - - - - - - -

1 Die Fahnen fehlen an den letzten drei Noten.

na Si

na si

na si

na si

na si

na si

bel che dol çe men tel cor mi

si bel che dol çe men tel cor mi

bel che dol çe men tel cor mi

bel che dol çe men te'l cor mi

3

bel che dol - çe - men - te'l cor mi

3 3

bel che dol - çe - men - te'l cor mi

spen

spen

spen

spen

spen

spen

na. Per
℟ Po

1

na. per
Poi

na. Per
Poi

na. Per-
Po

- na. Per-
Poi

na. Ritorn. Per-
Poi

che glis piac que l
di bil ta te

chel le spia cel
de bil ta de

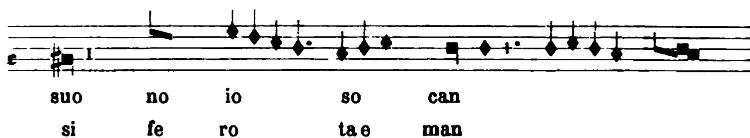
chel le spia cel
de bil ta de

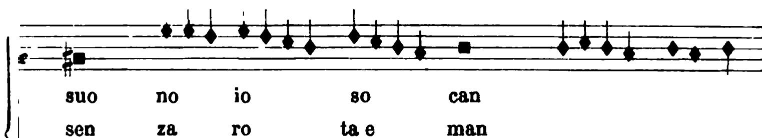
che glis piac que l
di bil ta te
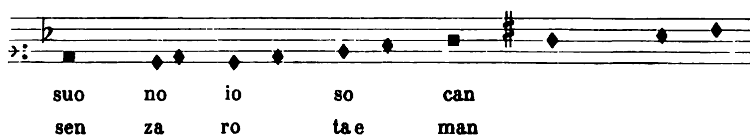
- - - - - - - che le spia - ce'l
de bil - ta - te

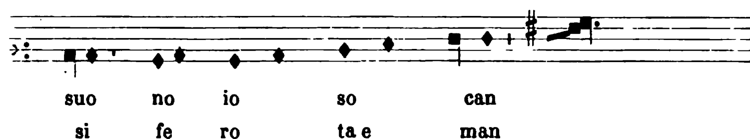
- - - - - - - che le spia - ce'l
de bil - ta - te
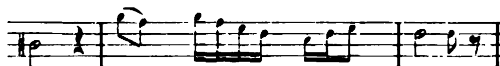
[1] Nach meiner Abschrift in Vorlage Teilwert.
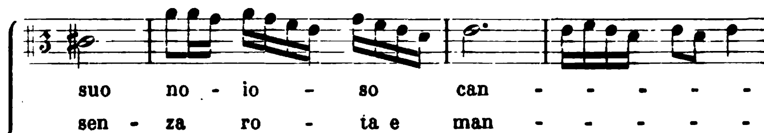

suo no io so can
si fe ro ta e man
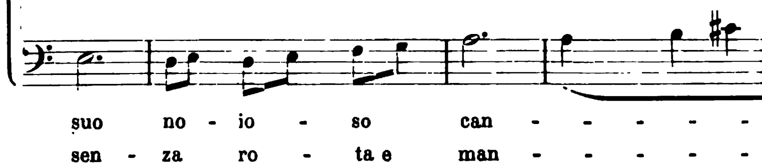

suo no io so can
sen za ro ta e man

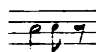

suo no io so can
sen za ro ta e man


suo no io so can
si fe ro ta e man




suo no - io - so can - - - - -
sen - za ro - ta e man - - - - -


suo no - io - so can - - - - -
sen - za ro - ta e man - - - - -



to.
to.
to.
to.
to.
to.
to.
to.
to.
to.
to.
to.

Noch ein zweites Beispiel sei als Beleg für den Wandel der Taktanschauung beigetragen:

Magister Jouannes de Florentia.

Florenz, Laur. 87.

Piu

Florenz, Panciatichi 26.

Piu

Piu

Florenz, Laur. 87.

Piu

non mi curo del

non mi curo del

non mi cu - - - - ro del

non mi cu - ro *del*

la tua ran - - po -

la tu-a ran - - pon -

la tua ran - - - po -

la tuo ran - - - po -

-gna A-

-gna A-

-gna A-

-gna A-

-mor che lun-ga - men - te

-mor che lun-ga - men - te

-mor che lun-gha - men - te

-mor che lun-ga - men - te

m'a bef - - - fa - - - to. El

m'ai bef - - - fa - - to. El

m'ai bef - - - fa - - to. El

m'ai bef - - - fa - - - to. El

bian - co per-
bianco per-lo
bian - - - - - - cho per-
bian - co per-
-lo per-so di-mo - stra-
per-so di-mo - - stra-
-lo per-so di-mo - - stra-
-lo per-so di-mo - - stra-

-to. Co - - - - - - - - -
Cre - - - - - - - - -

-to. Co - - - - - - - - -

-to. Co - - - - - - - - -

-to. Co - - - - - - - - -

-si ti fi - da in a - mor co - me in
-di la me che tut - to di ne-

-si ti fi - da'n a - mor co - me'n

-si ti fi - da'n a - mor co - me'n

-si ti fi - da in a - mor co - me in

mo-
-ro-

mo-

mo-

mo-

-ni - co (?).
mi - co.

-ni - co (?).

-ni - cho (?).

-na - co (?).

Waren die Italiener bald zu einer Reihe relativ fixer Werte gelangt, die die Lesung wesentlich erleichterten, so vergrößerte sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch das Material fest bewerteter Zeichen. Der Drang nach neuen Rhythmen und ihrer Vermischung schuf eine reiche Zahl neuer Ausdrucksformen[1]. Für die Triole, in der zwei benachbarte Werte miteinander verschmolzen werden, gebraucht Ghirardellus die Zeichengruppen ♦ ♦ = ♦ ♦ ♦ und ♦ ♦ = ♦ ♦ ♦, während sie Donatus mit den Formen ♦ ♦ = ♦ ♦ ♦ und ♦ ♦ = ♦ ♦ ♦ ausdrückt und Paulus gar für ihre

[1] Nähere Einzelheiten siehe in meiner »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460« I, S. 289 ff.

Aufzeichnung zu einer neuen Figur greift, die er in leerer Gestalt übrigens auch zur Darstellung der Triole im Werte einer minima verwendet:

= und = =

und im Gesamtwerte von

Den letztgenannten Florentiner Sänger sehen wir hier für den halben Teilwert die Form und für die Triole demgegenüber einsetzen, eine Praxis, der wir noch bei anderen Meistern aus der Wende des Jahrhunderts, wie Gian Toscano, Jacobelus Bianchy und Antonellus, begegnen. Francesco Landino wendet für die Triole auch die Folge von drei leeren Teilwerten an: . Vier dieser weißen Minimen werden von dem päpstlichen Sänger Zacharias drei Teilwerten gleichgesetzt:

=

Eine besondere Rolle spielt die zweizeitige semibrevis bei dreizeitiger Mensur in synkopenartiger Verwendung. Für sie wird die Form aufgestellt, die bei Laurentius, Donatus, Franciscus, Zacharias, Andreas, Paulus, Gian Toscano, Guglielmo di Santo Spirito anzutreffen ist: = + . Eine ähnliche Figur = + = 1½ Teilwerte begegnet uns bei Meister Paulus, Gian Toscano und Matheus de Perusio (1402 Domkantor in Mailand). Die Theorie läßt uns die Anschauung erraten, welche dieser Formbildung zugrunde lag: Durch Streichung der semibrevis nach oben und unten sollten gewissermaßen Summationswerte geschaffen werden.

Prüfen wir bezüglich neuer Notenformen gleich einmal die theoretische Überlieferung der Notation auf italienischem Boden seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Der anonyme Traktat der Bibl. Paris Ste Geneviève Ms. 1257 »De semibrevibus caudatis a parte inferiori« vermittelt uns die Bekanntschaft mit den Formen , und . Erstere gilt 6 Teilwerte in der novenaria, 2 bis 5 in der

senaria imperfecta. Die zweite, *bifforcata* genannte Form umfaßt 4 Teilwerte, die dritte namens *dragma* bald deren 2 wie in der Zusammenstellung, bald deren $1\frac{1}{2}$ wie in der Folge.

Die »arte del biscanto misurato secondo il maestro iacopo da bologna« in Florenz Bibl. Med. Laur. Red. 71 operiert mit den vollen Formen maxima, longa, brevis, semibrevis, minima und semiminima, kennt aber auch leere semiminimae, die in der Zahl von 2, 3 und 4 zum Werte von 1, 2 und 3 minimae zusammentreten:

Wichtiger, leider aber sehr schlecht überliefert, ist der »tractatus de diversis figuris« des Philippus de Caserta[1]. Feststellen lassen sich folgende Werte:

= 2 minimae (bei dreizeitiger Teilung der semibrevis)[2]

= $1\frac{3}{4}$ minimae

= 4 + 3 = 7 minimae

= 9 minimae

= $\frac{3}{2}$ minimae

Durch Evakuierung verlieren volle Formen ein Drittel ihres Wertes. Mit Hilfe dieser Notenzeichen vermag Philippus den mannigfaltigsten rhythmischen Wechsel zur Darstellung zu bringen.

---

[1] Neudruck bei C. S. III, 118 ff. Zur Textrevision und Interpretation vergleiche meine »Geschichte der Mensuralnotation« I, 291 ff.

[2] Siehe z. B. »Dolce fortuna« von Jo. Ciconia in meiner »Geschichte der Mensuralnotation« II, 51.

Bei Anonymus V[1] begegnet unter mannigfachen Werten die rote Note, die zum ersten Male im »Roman de Fauvel« zur Bezeichnung rhythmischen Wechsels in Tenören und Kontratenören auftritt und auch in der bereits genannten Handschrift Ste Geneviève 1257 in der Form der roten minima $= \frac{3}{4}$ minima eine Rolle gespielt hat. Anonymus V gibt, soweit die unsichere Textüberlieferung einen Schluß zuläßt, der roten semibrevis die Geltung 2 minimae, der nach oben und unten gestrichenen schwarzen den gleichen Wert, falls sie aber rot dargestellt ist, nur $\frac{2}{3}$ minima und der mit einer Fahne oben nach rechts oder oben nach rechts und unten nach links versehenen roten semibrevis $\frac{1}{2}$ minima.

Wertvoll sind schließlich auch die Versuche des Anonymus X[2], der die Form ◆ unter dem Werte $1\frac{1}{2}$ minimae einführt und mit ◆ $= \frac{3}{4}$ minima und ◆ $= \frac{1}{2}$ minima operiert, sowie die Zeichen des Antonius de Leno[3]:

◆ $= 2$ minimae ◆ $= \frac{1}{3}$ minima (in der prolatio maior)
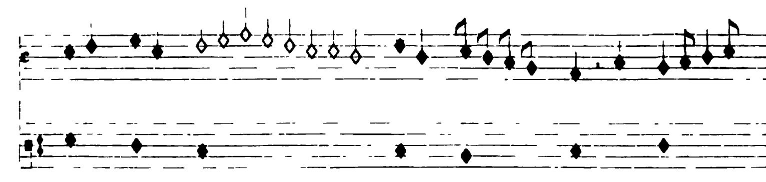
◆ $= 1\frac{1}{2}$ minimae ◆ $= \frac{1}{4}$ minima[4]

◆ $= \frac{3}{4}$ minima

◆ $= \frac{1}{2}$ minima

◇ $= \frac{3}{8}$ minima

Von den instruktiven Beispielen des Antonius sei hier nur eins mitgeteilt:
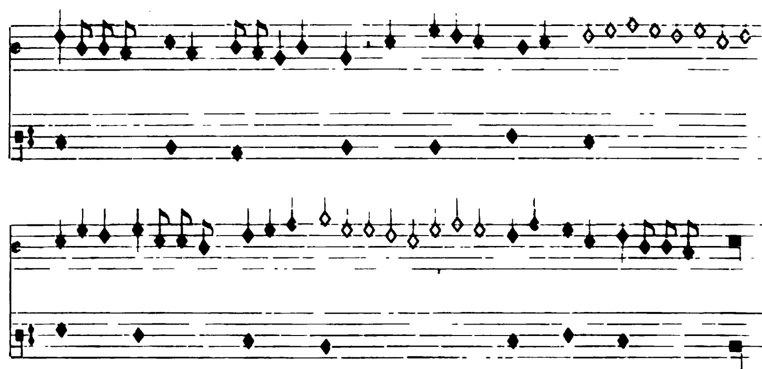


[1] C. S. III, 379 ff.

[2] C. S. III, 413—415. Verwandte Lehre weist auch die Breslauer Handschrift IV. Qu. 16 auf.

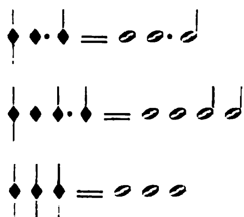
[3] »Regule de Contrapunto« in C. S. III, 307 ff.

[4] Vgl. »O anima Christi« in meiner »Geschichte der Mensuralnotation« II, 51.



Übertragung:

Bemerkenswert ist, daß von diesen aus der theoretischen Überlieferung angeführten Formen nur wenige in den praktischen Denkmälern jener Zeit anzutreffen sind, sei es, daß die anderen keine Bedeutung für die lebende Kunst gewonnen haben oder keiner der Sätze, in dem sie Anwendung gefunden haben, wieder an den Tag getreten ist. Wir begegnen roten Noten zur Bezeichnung rhythmischen Wechsels in Paris ital. 568; ebendort findet sich auch dann und wann, z. B. in dem Satz »Par le sens d'adriane«, die rote minima unter dem halben Teilwerte gebraucht. Ja für den gleichen Wert tritt auch sowohl in diesem Kodex wie in Florenz Laur. 87 ab und zu die leere minima ein. Allgemeinen Zuspruchs erfreut sich, wie bereits erwähnt wurde, die Form ♦ unter dem Werte zweier Teilwerte bei dreizeitigem Rhythmus zur Darstellung synkopenartiger Taktverschiebung wie in folgenden Fällen:



Auch der Summationswert ♦ = ♦ + ♦ = ♦· kommt bei Meister Paulus, Gian Toscano und Matheus de Perusio in Modena Est. L. 568 vor. Diese nach links umgebogene, abwärts gerichtete cauda tritt bei Paulus sogar in Verbindung mit der Ligatur cum opposita proprietate auf, um den Abzug einer semiminima kenntlich zu machen: [Ligatur] = [Noten] (z. B. in »Non ce rimasa fe«).

Bei den Ligaturen sind in praxi überhaupt einige Unregelmäßigkeiten zu konstatieren. So verwendet Paulus die Form [Ligatur], deren zweite Note er longa mißt, und Andreas gebraucht die Figur [Ligatur] unter den Werten brevis longa, sowie die Verbindung [Ligatur] als Folge von longa brevis brevis longa. Allgemein läßt sich in den Ligaturen nur der zweizeitige modus feststellen.

Unfruchtbar blieben, um auf die Erfinder neuer Formen nochmals zurückzukommen, auch die praktischen Versuche der Meister

Laurentius und Paulus, für jeden rhythmischen Wert eine eigene Form zu prägen.

In »Ita se n'era star« von Laurentius wird operiert mit den Werten:

= longa	= $\frac{1}{3}$ semibrevis
= brevis	= $\frac{1}{4}$ semibrevis
= $1\frac{1}{2}$ semibrevis	= $\frac{1}{6}$ semibrevis
= semibrevis	= $\frac{1}{8}$ semibrevis
= $\frac{2}{3}$ semibrevis	= $\frac{1}{12}$ semibrevis
= $\frac{1}{2}$ semibrevis	= $\frac{1}{3}$ brevis in der senaria imperfecta

Paulus weist dagegen in »Amor se tu ti maravigli« folgendes Formenmaterial auf:

= longa	= $\frac{1}{2}$ semibrevis
= brevis	= $\frac{2}{6}$ semibrevis
= semibrevis	= $\frac{1}{4}$ semibrevis
= $\frac{3}{4}$ semibrevis	= $\frac{1}{6}$ semibrevis

Alle diese Versuche mit neuen Notenformen stammen bereits aus einer Zeit, in der die italienische Notation im Niedergang begriffen ist. Ein eigentlicher Verfall hat gar nicht stattgefunden; bis in das 15. Jahrhundert hinein können wir noch durchaus rein notierte Beispiele dieser nationalen Tonschrift, aber auch viele Fälle verflachten Gebrauches aufweisen, wo nahezu jede alterierte semibrevis (= zweizeitiger brevis) im Gegensatz zur einfachen ♦ nach unten gestrichen, jede dreizeitige brevis als punktierte brevis dargestellt ist und Ligaturen nicht mehr ganze Takte füllen. Aus einem Venediger Kodex sei hierfür ein Beispiel dargeboten:

Venedig, Bibl. Marciana Mss. ital. Cl. 9 No. 145.

Ave ma ter o Ma ri a Pi e ta tis to ta

pi a Sine te non e rat ui a deplo ran ti

se cu lo. Gra ti a tu no bis da ta quam fi

de lis ad uo ca ta ce li tronis es pre la

ta e ter no so li o.

Ave ma ter o Ma ri a Pi e ta tis to ta pi a Si ne

te non e rat ui a de plo ran ti se cu lo. Gra ti

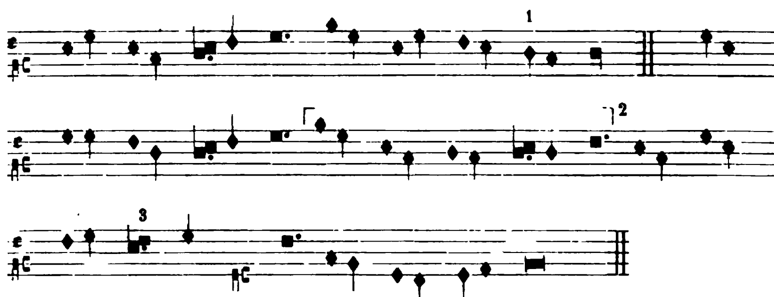
a tu no bis da ta Quam fi de lis ad uo ca ta ce li tro nis

es pre la ta e ter no so li o.

1

Contratenor de Aue mater o Maria pietatis tota pia.

[1] Vorlage *h*.



O Maria tu solaris
Micans phebus stella maris
Christo rege cum letaris
Coruscanti solio
Plena dulci medicina
Tu es protegens a ruina,
Tu es portus, tu carina
In omni periculo.

Übertragung:



A - ve ma - - ter, o Mari - - - a,

Contratenor.
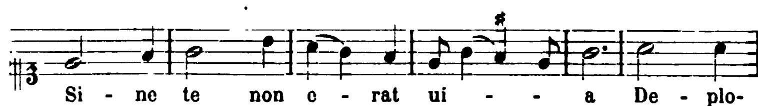
A - ve ma - ter, o Ma - ri - - - a,

Pi - e - ta - - tis to - ta pi - - - a,
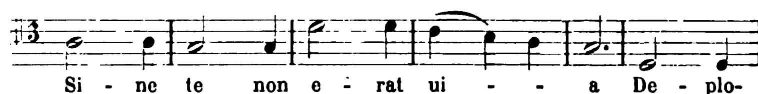
Pi - e - ta - - tis to - ta pi - - - a,

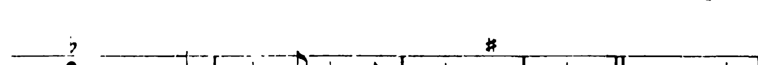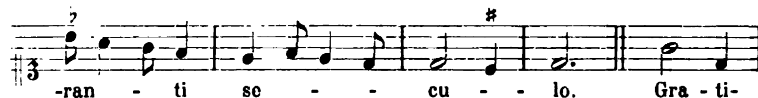
---

[1] Vorlage *c'*.
[2] Das Eingeklammerte fehlt nach meiner Kopie.
[3] Nach meiner Abschrift Ligatur *c' d'*.


Si - ne te non e - rat ui - - - a De - plo-
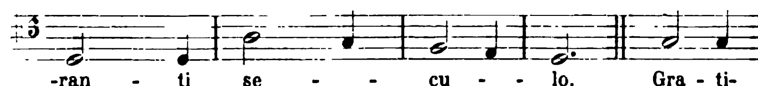


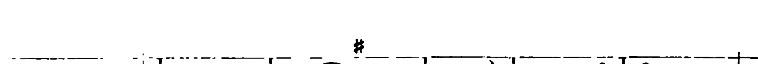

Si - ne te non e - rat ui - - - a De - plo-
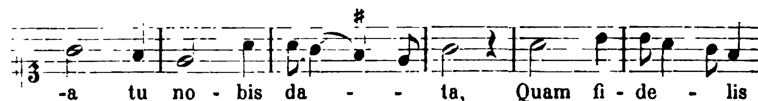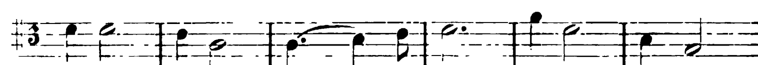



-ran - ti se - - - cu - - - lo. Gra - ti-
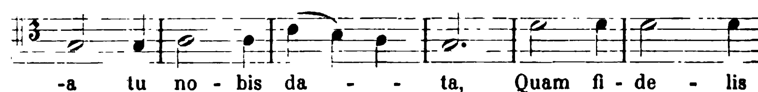


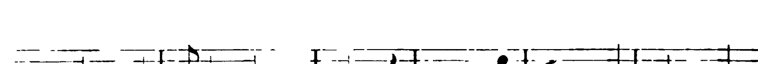

-ran - ti se - - - cu - - - lo. Gra - ti-
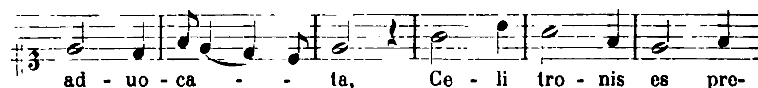


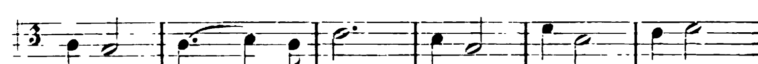

-a tu no - bis da - - - ta, Quam fi - de - lis
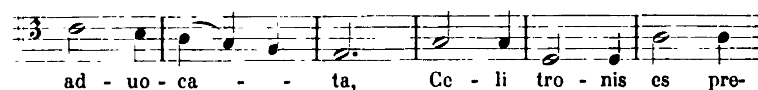



-a tu no - bis da - - - ta, Quam fi - de - lis




ad - uo - ca - - - ta, Ce - li tro - nis es pre-




ad - uo - ca - - - ta, Ce - li tro - nis es pre-



-la - - ta, E - ter - no_____ so - li - o.

-la - - ta, E - ter - no______ so - li - o.

Schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts machen sich im Bereich der italienischen Notation immer mehr Elemente der französischen ars nova geltend, bis dann seit der Rückkehr des päpstlichen Stuhles von Avignon nach Italien (1377) französische Musik und französische Notation Mode wird. »Die heimische Kunst vernachlässigt man«, klagt Prosdocimus, »und die französische hebt man in den Himmel, in der Meinung, daß die eigene mangelhaft, die gallische aber schöner, vollkommener und feinsinniger sei.« Mit der Aufgabe der Eindeutigkeit des Punktes als Taktpunkt und der Zulassung der Imperfektion von breves und größeren Werten im Anschluß an französische Praxis fiel das ganze stolze Gebäude der nationalen Tonschrift in sich zusammen. Gegen 1425 trat die italienische Notation vom Schauplatze ab, gehörte nunmehr der Geschichte an. Padua war eines ihrer letzten Bollwerke.

Diese französischen Einflüsse können erst nach Kenntnis der ars nova richtig eingeschätzt werden. Welche Umwälzungen aber selbst bei einfachen Gebilden die veränderte Anschauung der französischen Notation herbeiführt, das sei an einem Satze »Posando sovr' un acqua« des Meisters Jacobus de Bononia erwiesen, der in Florenz Laur. 87 in italienischer Tonschrift, in Paris ital. 58 aber in der Notation der ars nova vorliegt. Wieder möge partiturweise Anordnung der Stimmen den Vergleich erleichtern.

Jacobus de Bononia.

Paris, ital. 568

Po

Florenz, Laur. 87

Po

Po

Paris, ital. 568

Po

Übertragung von Florenz 87.

Po - - - - - - - - - - - -

Po - - - - - - - - - - - -

san do

san do

san do

san do

- - - - - - - - - - - - - - san-do

- - - - - - - - - - - - - - san - do

so vrun acqua in so gno

so vrun acqua in so gno

so vrun acqua in so gno

so vrun acqua in so gno

so-vr'un acqua in so- - - - - - - - - - gno

so-vr'un acqua in so- gno

vi di

vi di

vi di

vi di

vi- di

vi- di

Tras

Tras

Tras

Tras

Tras - - - - - - - -

Tras - - - - - - -

mu

mu

- - - - - - - - - - - - - - mu-

- - - - - - - - - - - - - - -

tar su na don na in fe ra bi

tar su na don na in fe ra bis

mu tar su na don na in fe ra bis

mu tar su na don na in fe ra bi

-tar - s'u - na don - na in fe - ra bi - - -

-mu - tar - s'u - na don - na in fe - ra bi - - -

- -

- -

scia Che

sa. Che

sa. Che

scia Che

-scia Che

-scia Che

tutt al vol to mi si git to

tutt al vol to mi si git to

tutt al vol to mi si git to

tutt al vol to mi si git to

tutt' al vol - to mi si git - to

tutt' al vol-to mi si git-to

fi

fis

fis

fi

fis - - - - - - - - - - - - - - - - - -

fis - - - - - - - - - - - - - - - - - -

xa.

sa.

sa.

xa.

- - - - - - - - - - - - - - sa.

- - - - - - - - - - - - - - - - sa.

At
A
A tor
At
At - - - - - - - - - - - - -
At - - - - - - - - - - - - -
tor nal col lo mi le go u na strop
tor nal col lo mi le go u-na strop
nal col lo mi le go u na strop
tor nal col lo mi le go u na strop
-torn' al col-lo mi le-go u-na strop - - -
-torn' al col-lo mi le-go u-na strop - - -

pa Che per in can to

pa. Che per in can to

pa. Che per in can - to

pa Che per in can to

- - - - - - - pa Che per in - can -to

- - - - - - - pa Che per in - can - to

ma non si dis grop pa.

mai non si dis grop pa.

mai non si dis grop pa.

ma non si dis grop pa.

mai non si dis - grop - - - - - - - pa.

mai non si dis - grop- - - - - - - - pa.

In den den Regeln der ars nova unterworfenen Denkmälern italienischer Musikliteratur bildet zuweilen eine Reihe besonderer Notenformen den einzigen nationalen Zug. Noch zweifelhaft ist es allerdings, ob nicht auch Frankreich an diesem Formenschatz seinen Anteil hat. Theoretische Belege lassen sich vor der Hand nicht beibringen, praktische liegen aber vor in den Codices:

Rom, Bibl. Casanatense c. II. 3 (2151)
Chantilly, Musée Condé 1047
Modena, Bibl. Estense L 568
Turin, Bibl. Naz. J II. 9.
Bologna, Liceo musicale 37.
Bologna, Bibl. Univ. 2216.

Die oben erwähnten besonderen Notenzeichen sind äußerlich verwandt mit jenen Sonderformen der eigentlichen italienischen Periode, die bereits besprochen worden sind, unterscheiden sich aber hinsichtlich der Bewertung. Ganz besonders werden sie aus dem Bestreben heraus aufgestellt, den mannigfachsten rhythmischen Wechsel zur Darstellung zu bringen. So benutzt Guido in Kodex Chantilly die dragma ♦ im Werte einer minima und ♦ als halbe minima, um innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione maiori das tempus imperfectum cum prolatione maiori diminutum zur Darstellung zu bringen, während ihm wie Ciconia und Rezon ♦ als Form der fusa dient. In Bologna 2216 wie in Chantilly 1047 begegnet die Wertreihe ♦♦♦ = ♦ und in Modena 568 bei Bartholomaeus de Bononia ◊◊◊ = 4 minimae, wobei zwei dieser leeren nach unten gestrichenen semibreves zu der Form ◻ zusammengezogen werden können. Das wertvollste Mittel der Darstellung verschiedensten rhythmischen Wechsels ist aber die rote volle und leere sowie die schwarze leere und die weiße Note. Ja selbst halbschwarze und halbrote wie halbschwarze und halbweiße kommen bei Uciredor (Rodericus) in Kodex Chantilly vor. Bei längerem rhythmischem Wechsel treten die Taktzeichen der ars nova, in seltenen Fällen Zahlen oder canones ein. Mehrere markante Beispiele wird das nächste Kapitel aus den Handschriften Chantilly und Turin darbieten.

IV. Abschnitt.

Die ars nova.

1. Kapitel.

Überblick über die theoretische Entwickelung von Philippe de Vitry bis Tinctoris. — Die Lehre der ars nova im einzelnen. — Die erhaltene Praxis.

Eine erste eingehende Darstellung fand die ars nova in des Verfassers »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460«[1]. Hier seien nur die wesentlichsten Züge aufgewiesen und an Beispielen veranschaulicht.

Die ars antiqua hat auf französischem Boden im 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in dem »Roman de Fauvel« ihren letzten vollendeten Ausdruck gefunden. Aber schon damals bahnt sich eine neue Entwickelung an, die unter dem deutlichen Einflusse Italiens steht. Berührungspunkte gab es immer zwischen beiden Ländern. Wir werden indes nicht fehlgehen, wenn wir das besonders kräftige Hereinbrechen der rhythmischen Anschauungen Italiens mit der Verlegung des päpstlichen Stuhles von Rom nach Avignon 1309 in Verbindung bringen. Erste Einwirkungen zeigen sich in der zweizeitigen Teilung von longa und brevis. Eine völlige Umwälzung der Tonschrift führt Philippe de Vitry[2]

---

[1] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, Bd. I, S. 63 ff.

[2] Er ist am 31. Oktober 1291 zu Vitry in der Champagne geboren; 1323 begegnen wir ihm als canonicus praebendarius von Clermont en Beauvaisis. 1332 hatte er bereits Präbenden zu Soissons, Verdun, St. Quentin, Clermont en Beauvaisis, Vertus inne und besaß eine Anwartschaft auf eine solche in Aire en Artois. 1350 bekleidete er die Würde eines Bischofs zu Meaux. Sein Tod erfolgte am 9. Juni 1361. Eine Schilderung des Menschen schöpfen wir aus zwei Briefen Petrarca's aus den Jahren 1350 und 1351, in denen die Lebhaftigkeit seines Geistes, seine vielseitigen Kenntnisse, seine geistige Freiheit gerühmt und er als »veri semper acutissimus et ardentissimus inquisitor« gepriesen wird. Petrarca nennt ihn »den einzigen Dichter Frankreichs«.

(1291—1361) herbei. Von seinem reichen tonsetzerischen Schaffen scheint leider nichts erhalten zu sein, bewahrt ist uns aber ein Teil seiner theoretischen Werke. Mit Sicherheit gehören ihm die »ars nova«[1] und wohl auch der »liber musicalium«[2] zu. Unter seinem Einflusse steht die »ars perfecta«[3], stammt aber in der überkommenen Fassung sicherlich nicht von ihm her. Die »ars nova« dürfte, wie sich aus Beziehungen zum »Roman de Fauvel« und aus Worten der »Regulae« des Robert de Handlo folgern läßt, frühestens in das 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gehören. Seine Schrift »Ars compositionis de motetis«, welche nach Nisard[4] der Pariser Kodex Bibl. Nat. 7378 A in 4° enthalten soll, ist mir noch nicht zu Gesicht gekommen. Ihr verwandt scheint das »Compendium totius Artis Motetorum«, welches nach der Erfurter Handschrift Amploniana in 8° 94 veröffentlicht im 21. Jahrgang der »Kirchenmusikalischen Jahrbücher« vorliegt.

Philippe de Vitry's Bedeutung für die Entwickelung der Notenschrift beruht einmal auf der konsequenten Durchführung des Franko'schen Satzes »De semibrevibus autem idem est iudicium ac de brevibus in regulis prius datis« und andererseits auf der Anwendung der italienischen Divisionen auf die französische Praxis. Das Verhältnis von longa und brevis wird auf alle Notengattungen übertragen; bis herunter zur semibrevis können sie drei- und zweizeitig sein. Der zweizeitige Rhythmus tritt gleichberechtigt neben den dreizeitigen. Die minima ♦ wird als selbständige Notengattung

---

Als seine bedeutendsten poetischen Leistungen sind das moralische Zeitgedicht »le chapelet des fleurs« und der Hymnus auf das Landleben »Le dit de Franc Gautier« zu nennen. An den Bischof de Vitry gerichtet ist ein Brief Johannis de Muris. Dem Musiker gilt Petrarca's Schreiben vom 15. Februar 1350. Seine Bedeutung für die Tonkunst heben Theodoricus de Campo und Simon Tunstede hervor, die ihn als »flos et gemma cantorum« und als »flos totius mundi« feiern. Den Musiker erwähnt auch Leo Hebraeus in seinem Traktate »De numeris harmonicis« vom Jahre 1343. Den Musiker und Dichter schildern uns zeitgenössische Rhetoriker, vor allen Eustache Deschamps. Den Musiker und Bischof besingt Gace de la Bigne im Kapitel »Amour d'oyseaux« seines Werkes »Phébus des deduiz de la chasse des bestes sauvages et des oyseaux de proye«. Motetten, Balladen, Lais und Rondeaux wurden nach den »Règles de la seconde rectorique« von ihm geschaffen, sind aber, wie es nach dem jetzigen Stande der Forschung scheint, leider nicht auf uns gekommen. Letzte Reste sind vermutlich 1870 mit dem Straßburger Kodex M 222 C 22 in Flammen aufgegangen.

[1] C. S. III, 13 ff.

[2] C. S. III, 35 ff.

[3] C. S. III, 28 ff.

[4] »De la notation proportionelle au moyen-âge« (Paris 1847), S. 13.

23*

anerkannt. An der theoretischen Festlegung dieser Lehre, aus der eine Fülle neuer Gesetze von Perfektion, Imperfektion, Alteration, Synkopation usw. herauswachsen, hat Johannes de Muris wesentlichen Anteil. Über sein Leben ist die Studie von Robert Hirschfeld »Johannes de Muris«[1] zu vergleichen. Hirschfeld und nach ihm Hugo Riemann[2] weisen auf die Notwendigkeit der Unterscheidung zweier Musiker Johannes de Muris hin. Als der bedeutendere tritt uns der Verfasser des tiefgründigen »Speculum musicae«[3] und der »Summa musicae«[4], ein nur vorübergehend in Paris lebender feinsinniger Musiker, Musikgelehrter und Ästhetiker, entgegen. Der andere, Lehrer an der Sorbonne, kommt mit den Schriften »Musica speculativa«[5] (datiert 1323), »Musica practica«[6], »Diffinitiones«[7] und mehreren kleineren im dritten Bande der Gerbert'schen Scriptores veröffentlichten Traktaten in Frage.

Neben Philippe de Vitry und Johannes de Muris sind noch besonders Johannes Verulus de Anagnia und Theodoricus de Campo (um 1440) zu nennen. Ersterer ist wichtig wegen eingehender Darstellung der Synkopation, letzterer bedeutungsvoll durch kompendiöse Zusammenfassung der theoretischen Entwickelung seit Petrus de Cruce. Zum ersten Male findet sich bei de Campo die französische Theorie mit dem aus der italienischen Musiklehre entlehnten halben Teilwerte, der jetzigen Form der semiminima ♦, ab, für welche Anonymus III die Form ♦ aufgestellt hatte. Einen Schlußstein in der Entwickelung stellen die »Quatuor principalia musicae« aus dem Jahre 1351 dar, welche vermutlich den Minoritenbruder Simon Tunstede zu Oxford zum Verfasser haben. Hier liegt bis auf wenige Züge die Notation in der Entwickelungsform vor, in welcher sie uns aus den Werken eines Ciconia, Dunstaple, Dufay, Binchois entgegenleuchtet.

Wesentlich neue Züge werden von den späteren Theoretikern aus der Wende des 14. Jahrhunderts nur zur Proportions- und Taktzeichenlehre beigetragen. Die übrigen Kapitel der Mensural-

---

1 Leipzig 1884.

2 »Geschichte der Musiktheorie« (Leipzig, Max Hesse, 1898), S. 226 ff.

3 Siehe das Inhaltsverzeichnis des ganzen Werkes und den Abdruck des 6. und 7. Buches bei C. S. II, XVII ff. und 193 ff.

4 G. S. III, 190 ff.

5 G. S. III, 249 ff.

6 G. S. III, 292 ff.

7 C. S. III, 102 ff. und G. S. III, 301 ff.

theorie kehren immer in nahezu gleicher Darstellung wieder. Gewährsmann ist vor allen Johannes de Muris. Wenig Bedeutung ist z. B. dem Traktate des H. de Zelandia beizumessen. Wichtigkeit gewinnen dagegen einige Arbeiten, die im Anfange des 15. Jahrhunderts von Paduaner Boden kommen. Padua hat damals seine Rolle als ein musikalisches Zentrum noch nicht ausgespielt. Prosdocimus de Beldemandis und Johannes Ciconia aus Lüttich entfalten hier eine fruchtbare Tätigkeit. In ersterem lernen wir einen klarblickenden Theoretiker kennen, der die französische und die italienische Notationspraxis und Technik ganz in sich aufgenommen hat und besonnen gegeneinander abwägt. In dem aus dem Jahre 1408 stammenden »Tractatus practicae cantus mensurabilis« wird ein scharfes Bild der französischen Notationspraxis dargeboten und vier Jahre später in seinem »Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Italicorum« die italienische Tonschrift klar herausgearbeitet. Mittlerweile erschien 1411 Johannes Ciconia[1] mit seinem »Liber de proportionibus« auf dem Plan, das für die Taktzeichenlehre wichtige Neuerungen enthält. Und gerade in dieser Richtung werden die Arbeiten eines Guilelmus Monachus (c. 1450)[2], eines Ugolino von Orvieto (c. 1380—c. 1449)[3] und eines Hothby († 1487)[4] wichtig. Wieder wird, sehen wir von der anregenden Arbeit eines Ramis de Pareia (1482)[5] ab, gegen Ende des 15. Jahrhunderts Rückschau gehalten. Ein Niederländer, Johannes Tinctoris (c. 1446—1511)[6], der vornehmlich am Hofe des Königs von Neapel wirkt, behandelt in einer ganzen Reihe von Arbeiten alle Fragen, die die damalige theoretische Welt beschäftigten.

Suchen wir nunmehr einen Überblick über die einzelnen Kapitel der Notation zu gewinnen.

---

[1] Vgl. »Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis«, Deel VII, S. 200 ff.

[2] Sein Traktat »De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus« ist abgedruckt bei C. S. III, 273 ff.

[3] Über seine Musiklehre berichtet P. Utto Kornmüller im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch« 1895, S. 19 ff. Ebenda, S. 40 ff., legt Fr. X. Haberl »Bio-bibliographische Notizen über Ugolino von Orvieto« vor.

[4] Vgl. Nerici, »Storia della musica in Lucca«, und A. W. Schmidt, »Die Calliopea legale des Johannes Hothby« (Leipzig, Hesse und Becker, 1897).

[5] Neuausgabe seiner »Musica practica« von J. Wolf bei Breitkopf & Härtel in Leipzig 1901 (Beiheft II der IMG.).

[6] Abdruck seiner theoretischen Werke bei C. S. IV und gesondert.

Die einfachen Werte[1]. Als einfache Werte fungieren:

die maxima
die longa
die brevis
die semibrevis
die minima
die semiminima (oder) oder
die fusa oder
die semifusa oder

Alle Notengattungen bis zur semibrevis treten sowohl drei- wie zweizeitig auf. Der alte Satz »Longa ante longam perfecta« gewinnt jetzt für die dreiteilige Mensur die allgemeinere Form »Similis ante similem perfecta«, d. h.: eine Note ist vor einer solchen gleicher Gattung (bis zur semibrevis herab) dreizeitig. Wie eine longa durch eine einzelne vorangehende oder folgende brevis zweizeitig wird, so auch eine brevis durch eine vorangehende oder folgende semibrevis und die semibrevis durch eine minima. Wie eine einzelne vorangehende oder folgende Note, so üben auch mehr als drei die gleiche imperfizierende Wirkung aus. Wurde von zwei zwischen zwei longae stehenden oder einer longa vorangehenden breves im dritten und vierten modus die zweite der breves alteriert, d. h. verdoppelte diese ihren Wert, so fand nunmehr der gleiche Vorgang auch auf semibreves und minimae Anwendung. Ein paar Beispiele mögen den Gebrauch der Regeln erläutern:

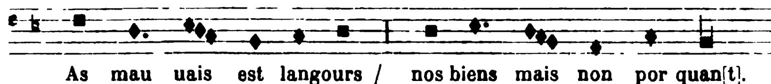
Oxford, Bodley 264 fol. 181v.[2]

En si ua qui a mours / de mai ne a son com mant

A qui que soit do lours / en si ua qui a mours
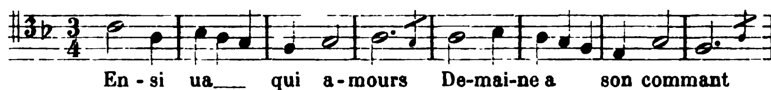
[1] Vgl. meine »Geschichte der Mensural-Notation« I, 75 ff.
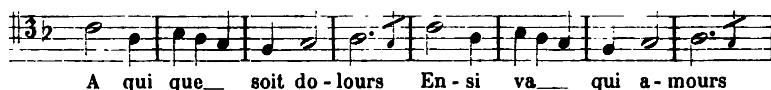
[2] Faksimiliert in Stainer, »Early Bodleian Music« (London, Novello and Company, 1901) I, Tafel IX, und in »The Musical Times«, Nr. 717.
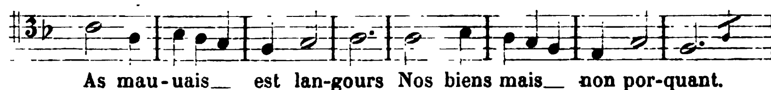


Übertragung:

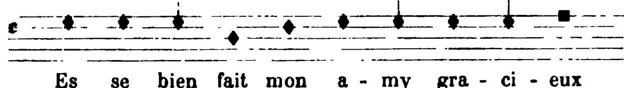


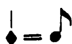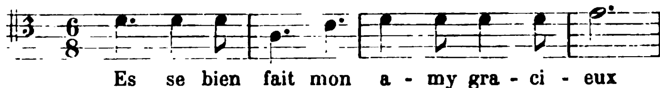






Paris, fr. nouv. acq. 4379.







Über die den Notengattungen entsprechenden Pausen gebe folgende Pausentafel Aufschluß.

Die Pausen waren ein treffliches Mittel, die herrschende **Taktart** zu erkennen. Es werden unterschieden: der modus maximarum (modus maior), der modus longarum (modus minor), das tempus und die prolatio. Der modus maximarum umschließt, je nachdem er perfekt (dreizeitig) oder imperfekt (zweizeitig) ist, drei ode zwei longae. Im modus longarum kommen entsprechend drei oder zwei breves zu einer Einheit zusammen. Das tempus verknüpft drei oder zwei semibreves zu einem Takte, die prolatio bezeichnet die Gruppierung der minimae, deren drei oder zwei eine semibrevis (maior oder minor) bilden.

Taktzeichen. Findet sich in der Niederschrift einer Komposition eine longa perfecta-Pause, so herrscht sicher dreiteiliger modus. Folgen mehrere imperfekte longa-Pausen aufeinander, oder hat eine imperfekte longa-Pause zwischen zwei longae Platz, so

	longissima triplex longa	longior duplex longa	longa perf.	(brevis altera) longa imp.
Johannes de Garlandia				
Aristoteles			pausa	pausula imperfecta
Franco von Köln Ars cantus mensurabilis Johannes Ballox			pausa perfecta	pausa imperfecta
Franco von Paris Robert de Handlo Anonymus II Petrus Picardus				
Walter Odington				
Philippe de Vitry Johannes Verulus de Anagnia Philippus de Caserta				
Libellus cantus mensurabilis Prosdocimus de Beldemandis				
Theodoricus de Campo				
Anonymus VI (C. S. I)				
Simon Tunstede Johannes Hanboys				
Johannes de Muris Musica practica, Diffinitiones				
Philipotus (nach Anonymus VI) (C. S. III)	perf. imp.	perf. imp.		
Anonymus VI (C. S. III) Robertus de Brunham (nach Joh. Hanboys)		larga perf. larga imp.		

Tafel.

brevis perf.	brevis imp.	semibr. perf.	semibr. imp.	minima	semiminima	fusa
suspirium breve	$= \frac{2}{3}$ brevis semisuspirium maius	$= \frac{1}{3}$ brevis $\frac{1}{3}$ spatium semisuspirium minus				
	$= \frac{2}{3}$ brevis $\frac{2}{3}$ spatium pausa semibrevis maior	$= \frac{1}{3}$ brevis $\frac{1}{3}$ spatium p. semibrevis minor				
	pausa semibrevis maior	pausa semibrevis minor				
			od.			
			od.		Libellus Prosdoc.	
			od.			
			od.			
			od.			
	$\frac{4}{5}$ sp. $\frac{4}{5}$ sp. od. (?)	$\frac{3}{5}$ sp.	$\frac{2}{5}$ sp.	$\frac{1}{5}$ sp.		
				od.		

ist auf den imperfekten modus zu schließen. Zwei aufeinander folgende, in gleiche Höhe gesetzte semibrevis-Pausen zeigen klar das dreiteilige tempus, zwei in gleiche Höhe gesetzte minima-Pausen die dreiteilige prolatio an. Noch nach Pietro Aron in seinem »Toscanello« (1523) sollen Pausen, die nicht in denselben Takt gehören, nicht in gleiche Höhe gesetzt werden.

Neben diesen »innerlichen« Merkmalen kannte die alte Zeit, wie wir bereits sahen, auch in der Schrift zum Ausdruck kommende »äußerliche« Taktzeichen. Philippe de Vitry führt auf:

für den modus perfectus ׀׀׀
für den modus imperfectus ׀׀
für das tempus perfectum O (ältere Praxis -+++-)
für das tempus imperfectum C (ältere Praxis -++-).

Ja er sucht modus und tempus bereits in einem Zeichen zum Ausdruck zu bringen:

⦶ modus perfectus cum tempore perfecto
∈ modus imperfectus cum tempore imperfecto.

Ganz- und Halbkreis geben sehr bald Philippe de Vitry im »Liber musicalium« zum Vergleich mit den Buchstaben O und C Veranlassung, eine Parallele, die von anderen Theoretikern auch auf die modus-Zeichen ausgedehnt wird, indem sie ׀׀׀ als M und ׀׀ als N ansprechen. Die »ars perfecta« setzt bereits statt der Striche Punkte in Kreis und Halbkreis und bezieht den Kreis auf die Teilung der brevis und die Punkte auf die Teilung der semibrevis, die prolatio. Drei Punkte deuten auf die prolatio maior, die Dreiteiligkeit der semibrevis; zwei auf die prolatio minor, die Zweiteiligkeit. Prosdocimus de Beldemandis ist der erste, der auch Zeichen für den modus maximarum mitteilt und zugleich bemerkt, daß einige Neuere wie beim Kreise nicht drei und zwei Striche, sondern nur einen oder keinen setzen wollen.

׀׀׀׀ modus maximarum perfectus
׀׀׀ modus maximarum imperfectus

Aber Rechtecke und Quadrate als Zeichen für die Teilung von maxima und longa kommen bald außer Gebrauch. Die verschiedensten Praktiken treten hierfür ein, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden.

Punkte[1]. Eine wichtige Rolle spielen in der »ars nova« die Punkte. An die Stelle der alten Taktpunkte tritt nunmehr der Punkt in den Funktionen des punctus divisionis, perfectionis, imperfectionis, alterationis und syncopationis. Der punctus divisionis trennt Werte, die ohne sein Dazwischentreten aufeinander bezogen worden wären, z. B.:

♦ ♦ ♦ ♦ = + + +

dagegen ♦ ♦· ♦ ♦ = + + +

■ ♦ ♦ ■ = + + +

dagegen ■ ♦· ♦ ■ = + ◇ + ◇ +

Der Punkt dieses Beispiels kann auch als »punctus imperfectionis« angesehen werden, da er die vorangehende ursprünglich dreizeitige semibrevis zur zweizeitigen, imperfekten macht. Nicht selten fungiert er aber auch zugleich als »punctus alterationis«, wie folgendes Beispiel offenbar macht:

♦ ♦· ♦ ♦ ♦ = + | + |

Auf die vorangehenden Noten wirkt der Punkt als punctus imperfectionis, auf die folgenden als alterationis, indem er jetzt Veranlassung wird zur Wertverdoppelung der zweiten minima.

Der punctus perfectionis, der eine Note zur dreizeitigen stempelt, wird schon von Philippe de Vitry im »Liber musicalium« innerhalb dreizeitiger Messung als »perfectionis« und innerhalb zweizeitiger Mensur als »additionis« unterschieden:

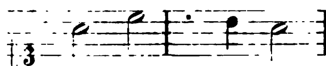
■· ■ ■ = | punctus perfectionis

■· ■ ■ = | | punctus additionis

Letzterer gewann als »punctus augmentationis« die größte Bedeutung und hat sich bis auf unsere Zeit erhalten, während die übrigen Funktionen des Punktes eine nach der anderen außer Gebrauch gekommen sind. Eine besondere Rolle spielt dieser Punkt

[1] Vgl. meine »Geschichte der Mensuralnotation« I, 103 ff.

in der Ära des Taktstriches bis ins 19. Jahrhundert hinein bei synkopierten punktierten Noten, deren Wertzuwachs jenseits des Taktstriches ganz folgerichtig nur durch einen Punkt bezeichnet wurde:



Eine eigentümliche Bewertung des Punktes werden wir noch bei den Tabulaturen kennen lernen.

Zu besonderer Ausbildung gelangen in der ars nova die Lehren von der Alteration, Imperfektion, Synkopation, Augmentation und Diminution.

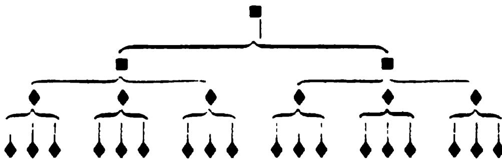
Die Wurzel der **Alteration** liegt, wie wir bereits erkannten, in der Behandlung des dritten und vierten, des daktylischen und anapästischen modus, bei denen die zweite der zwischen zwei longae oder Taktgrenze und longa stehenden breves ihren Wert verdoppelt. Und wie die brevis, so kann auch in entsprechenden Fällen die semibrevis und die minima auf das doppelte Maß anwachsen. Als Fundamentalregel kristallisiert sich nun der Satz ab, daß nur vor der nächstgrößeren Notengattung Alteration erfolgen darf. Daß aber auch dieses Gesetz durchbrochen wurde, dafür bietet Guillaume de Machaut Beispiele. Verlangte die alte Zeit, daß zwei gleiche Werte von der nächstgrößeren Gattung umschlossen wurden, so kann später für den ersten auch die Summe kleinerer Werte eintreten, z. B.:

Imperfektion. Wie die Alteration, so ist auch die Imperfektion ein Ausfluß der modus-Lehre. Nach Annahme der dreizeitigen Messung als Norm für alle Notengattungen bis zur semibrevis unterschied man in der ars nova perfekte, das heißt dreiteilige, und imperfekte, das heißt zweiteilige Werte. Wie eine einzelne brevis vor oder hinter einer longa diese als zweizeitig charakterisierte, so sank später jede dreizeitige Notengattung durch eine einzelne vorangehende oder folgende Note der nächstkleineren Gattung zur imperfekten herab. Man unterschied eine imperfectio a parte ante und a parte post.

imperfectio a parte ante

imperfectio a parte post

In den dargebotenen Beispielen bezieht sich die Imperfektion auf den ganzen Wert (quoad totum). Aber es konnte auch nur eine Imperfektion eines Teils der Note statthaben. Liegt z. B. eine longa im modus imperfectus cum tempore perfecto cum prolatione maiori vor, so kann jede der beiden dreizeitigen breves durch eine vorangehende oder folgende semibrevis und jede semibrevis durch eine minima imperfiziert werden:



Aber jene semibreves vermögen auch die longa zu imperfizieren von vorn (a parte ante), von hinten (a parte post) oder von vorn und hinten (a parte ante et a parte post).

imperfectio quoad partem propinquam

imperfectio quoad partes propinquas

Ja auch für die minimae besteht die Möglichkeit der Einwirkung auf die longa:

6 3 2 1 imperfectio quoad partem remotam

1 2 3 3 2 1 imperfectio quoad partes remotas

Jede Note, die in irgendeiner Unterteilung dreizeitig ist, kann durch den aus einer Dreiteilung hervorgegangenen Wert so weit imperfiziert werden, als noch irgendeiner der Teile die Dreizeitigkeit bewahrt hat, z. B. im tempus perfectum cum prolatione maiori:

[Notenbeispiel]

Punktierte Noten und Pausen dürfen nicht imperfiziert werden. Die Imperfektion durch folgende Noten hat vor der durch vorangehende den Vorzug.

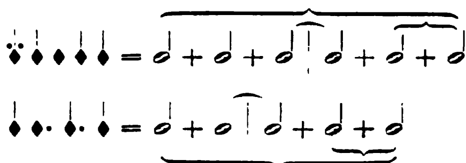
Diese Lehre von der Imperfektion war in einem wesentlichen Punkte bereits im 14. Jahrhundert von der Praxis durchbrochen worden. Guillaume de Machaut läßt die Imperfektion einer brevis im tempus perfectum cum prolatione minori durch eine minima zu, gestattet also den Abzug eines Wertes, der gar nicht aus einer Dreiteilung hervorgegangen ist. Die Theorie erhob hiergegen allerdings Einspruch. Johannes de Muris, Ugolino von Orvieto und noch Gafurius machen gegen diese Kühnheit Front.

Synkopation. Besondere Schwierigkeit bietet die Lehre von der Synkopation dar, die uns in der Theorie zum ersten Male bei Robert de Handlo (1326) begegnet und in der »Ars perfecta secundum Philippum de Vitriaco« eine erste Definition erfährt. Danach entsteht sie aus der Teilung irgendeiner Notengattung in voneinander getrennte Werte, die bei der Zählung wieder aufeinander bezogen werden, und geht vor sich in modus, tempus und prolatio. Eine rhythmische Verschiebung kommt zustande. Zerlege ich in der Folge zweier perfekter breves die erste in semibrevis und brevis imperfecta und schiebe die zweite perfekte brevis zwischen diese Werte, so entsteht eine Synkope:

[Notenbeispiel]

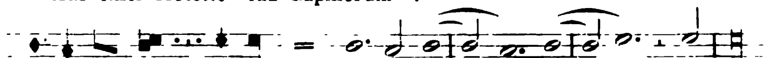
Eine einzelne Note, welche allein eine Perfektion nicht zu füllen vermag, muß zu anderen von ihr getrennten Werten bezogen werden. Über eine Pause, deren Wert den der Einzelnote übersteigt, soll gemeinhin eine Synkopation nicht stattfinden. Füllen die aufeinander zu beziehenden Werte den dreiteiligen höheren

Wert nicht aus, so erfolgt eine Verdoppelung des letzten. Nicht selten wird die Synkopation durch ein Punkt-Paar, welches eine minima einschließt, oder durch einen Punkt zwischen zwei minimae zum Ausdruck gebracht:
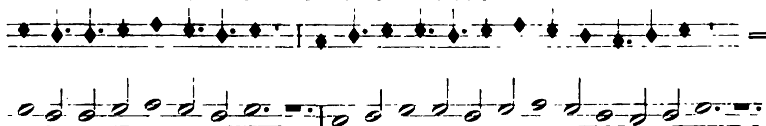


Ein paar den Theoretikern entlehnte Beispiele mögen schon jetzt die schwierige Lehre veranschaulichen:

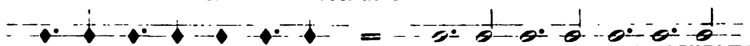
Aus einer Motette »Ida Capillorum«[1].



Aus einem Credo des Nicolaus von Aversa[2].



Aus einem Glossar zum »Libellus cantus mensurabilis«.



Rote und weiße Noten. Rhythmische Verschiebungen konnten aber auch mit Hilfe roter oder weißer Noten zur Darstellung gebracht werden. Die Anwendung roter Noten läßt sich schon bei Marchettus von Padua nachweisen, wird aber, nachdem ihr praktischer Gebrauch bereits im »Roman de Fauvel« begegnet, zuerst von Philippe de Vitry in ziemlicher Vollständigkeit in seiner »Ars nova« erörtert[3]. Die rote Farbe dient in jener Zeit:

1. zur Darstellung rhythmischen Wechsels,
2. zur Bezeichnung der Ausführung einer Tonreihe in der höheren Oktave,
3. zur Unterscheidung von cantus planus und cantus mensuratus,

---

[1] Anonymus V in C. S. III, 392a.
[2] Ebenda.
[3] Die »Règles de la seconde rhétorique« nennen Philippe de Vitry sogar als Erfinder der roten Noten.

4. zur Vermeidung der perfekten Mensurierung einer Note,
5. zur Verhinderung der Alteration und Imperfektion.

Hinzu kommt später die Verwendung:

6. zur Darstellung dreiteiliger Werte in zweiteiliger Mensur[1],
7. zur Darstellung der Diminution[2].

Bei Regel 1 handelt es sich meist um verschiedene Gruppierung der gleichen Zahl rhythmischer Einheiten, um sogenannte »aequipollentiae«, wie sie z. B. vorliegen bei der Mischung von tempus perfectum cum prolatione minori (3 × 2) und tempus imperfectum cum prolatione maiori (2 × 3). Aber auch jeder andere rhythmische Wechsel konnte durch dasselbe Mittel der roten Noten zum Ausdruck gelangen. Besonders waren es die Tenöre und Kontratenöre der Motetten, in denen gern der Wechsel der Farbe zur Anwendung kam. Das bis jetzt frühste Beispiel findet sich im »Roman de Fauvel« in der Motette »In nova fert«.

Die Regeln 2 und 3 bedürfen keiner weiteren Erläuterung, 4 und 5 stehen mit der Synkopation im Zusammenhang. Die sechste ist in sich verständlich, die siebente spielt namentlich bei der Bildung kleinerer Werte eine Rolle.

War für alle diese Fälle keine rote Farbe zur Hand, so griff man zur Darstellung mit leeren schwarzen, das heißt mit weißen Noten[3]. Schon der »Liber musicalium«[4] spricht von »semibreves vacuae aut rubeae«. Die größere Schreibbequemlichkeit gab bald den Ausschlag für den bevorzugten Gebrauch der leeren, weißen Noten. Für Schmuckhandschriften hielt man allerdings noch bis weit ins 15. Jahrhundert hinein, namentlich auf englischem Boden, an dem Gebrauche roter Noten fest. Ja noch 1597 zeigt sich Morley in seiner »Plaine and easie introduction to practicall musick« durchaus orientiert.

Diminution und Augmentation. Der »Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris«[5] ist die erste Schrift, welche uns mit dem Kapitel der Diminution vertraut macht, tiefergehende Darstellung erfährt sie von Prosdocimus de Beldemandis[6]. Nach beiden hat die Diminution nur in mehrfach wiederholten Tenören Berechtigung und wurde dort mit der Augmentation an-

---

1 Vgl. den »Liber musicalium«, Anonymus XI und XII in C. S. III.
2 Siehe Anonymus X in C. S. III.
3 C. S. III, 121a.
4 C. S. III, 44a.
5 C. S. III, 58a.
6 C. S. III, 224b.

gewendet, um trotz Beschränkung auf wenige Noten eine breite Grundlage für die über dem Tenor reich ausströmenden Gegenstimmen zu gewinnen. Man verstand unter Diminution den Vortrag einer größeren Note unter dem Werte der nächstkleineren[1]. Dabei blieben die Verhältnisse der Noten zueinander die gleichen: eine perfekte Note blieb perfekt, eine imperfekte imperfekt, eine zu alterierende Note verdoppelte auch jetzt ihren Wert. Alle Werte sind nur je nach der Taktart auf ein Drittel oder auf die Hälfte ihres ursprünglichen Maßes zu reduzieren. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts unterschied man diese beiden Arten der Diminution als *diminutio* (Reduktion auf ein Drittel) und *semiditas* (Reduktion auf die Hälfte)[2]. In dieser Form treffen wir sie auch bei Gafurius in seiner »Practica musicae«, bei Malcior von Worms, Ornitoparch und auch bei Glarean in seinem »Dodekachordon« an.

Die verschiedensten Bezeichnungen der Diminution waren im Schwange. Dem 14. Jahrhundert scheint bereits der umgekehrte Halbkreis als Merkmal für die Halbierung der Werte bekannt gewesen zu sein. Etwa in die gleiche Zeit fällt die Anwendung roter und leerer Noten zum Zwecke der Reduktion der Werte. Der im 15. Jahrhundert wirkende Guilelmus Monachus verwendet den Vertikalstrich durch Kreis und Halbkreis oder die Zahl 2 hinter dem Kreise. Der um die Wende des Jahrhunderts schreibende Leipziger Anonymus kennt auch die Zahl 3 hinter dem Taktzeichen zur Charakterisierung der Drittelung der Werte. Gemeinhin werden seit Tinctoris und Gafurius semiditas und diminutio nicht mehr geschieden. Um Verwechselungen mit den Taktzeichen vorzubeugen, verlangt Erasmus Lapicida die Hinzufügung der Zahl 2 unter der den Takt bestimmenden Zahl und leitet damit zu den Proportionen hinüber. Am gebräuchlichsten ist die Durchstreichung ⦶ und ₵ für einfache und Ↄ̸ für doppelte Reduktion der Werte (auf ein Viertel). Aber auch durch canones, durch Rätselsprüche wird auf den richtigen Vortrag hingewiesen. Ein paar der wesentlichsten Zeichen mögen mit ihren Erklärungen folgen:

C 2 = ₵ = Ↄ tempus imperfectum diminutum cum prolatione minori

■ = ♦ = 2 minimae (minima = 2 semiminimae)

[1] »Diminutio est pronuntiatio notae maioris in valore notae sibi immediate minoris.« (C. S. III, 224b.) Daß übrigens dieses Prinzip auch auf andere Stimmen als tenores Anwendung fand, erfahren wir aus Ugolino von Orvieto (siehe Haberl's »Kirchenmusikalisches Jahrbuch« 1895, S. 38).

[2] Vgl. Anonymus XII bei C. S. III, 483b.

C2 = ¢ = Ɔ tempus imperfectum diminutum cum prolatione maiori
■ = ♦ = 2 minimae (minima = 3 semiminimae)

ⵁ tempus perfectum diminutum cum prolatione maiori
■ = ♦ = 3 minimae (minima = 3 semiminimae)

Φ tempus perfectum diminutum cum prolatione minori
■ = ♦ = 3 minimae (minima = 2 semiminimae)

Ↄ tempus imperfectum (bis) diminutum cum prolatione minori
■ = ♩ = 2 semiminimae (semiminima = 2 fusae)

Ↄ tempus imperfectum (bis) diminutum cum prolatione maiori
■ = ♩ = 2 semiminimae (semiminima = 3 fusae)

Wird an Stelle des notierten Wertes unter Wahrung aller Notenbeziehungen der nächstgrößere gewählt, so herrscht Augmentation. Auch sie findet bei Prosdocimus ihre erste Erörterung. Zu ihrer Bezeichnung dient gewöhnlich ein echter Bruch hinter dem Taktzeichen, oder ein Kanon klärt über das Verhältnis von Schrift und Ausführung auf. Ein eigentümliches Mittel der Darstellung der Augmentation aus der Wende des 15. Jahrhunderts werden wir noch kennen lernen.

Chromatik. Wichtig für die Erkenntnis der wahren Ausdrucksform eines Tonsatzes ist die Lehre von der Chromatik. Vielleicht hat Jacobsthal[1] doch nicht ganz unrecht, wenn er die Kenntnis des Chromas für die frühe christliche Musik voraussetzt. Dem Mittelalter war es aber fremd geworden; ihm erschien die Diatonik als die Grundlage der gregorianischen Melodien. Das hindert aber nicht, daß Oddo, der Verfasser der »Musica enchiriadis«, und andere eine deutliche Vorstellung chromatischer Töne wie *B Es fis cis* haben. In den einstimmigen Weisen der Troubadours und Trouvères finden sich ebenfalls alterierte Töne, die bei der Kadenzierung unentbehrlich waren[2]. Die Mensuraltheorie beschäftigt sich früh mit der Chromatik. Johannis de Garlandia Lehre vom error fällt ganz in ihr Bereich. Melismatische Wendungen vom Schlage *c e f g*, *g g f g*, *d d f d* und *d e f g* werden mit *fis* statt *f* vorgetragen, ohne daß in der Schrift die Alteration des Tones zum Ausdruck gelangt. Bald werden uns aber auch Zeichen

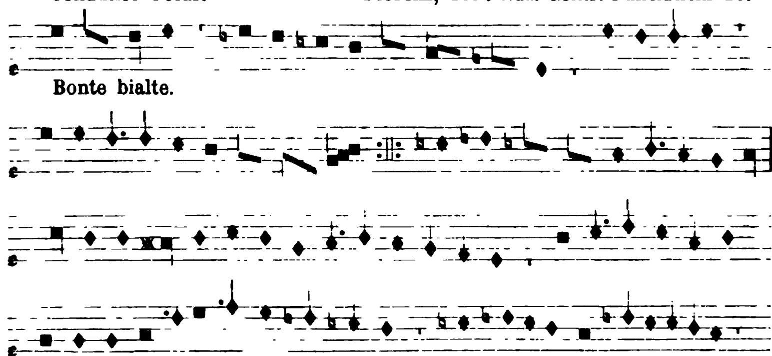
[1] »Die chromatische Alteration« (Berlin, Julius Springer, 1897).

[2] Man vergleiche nur Werke von Adam, Robert de le piere, Gilebers de berne ville in Rom urb. lat. 1490 und Sätze in Siena H. X. 36, um nur ein paar Quellen anzuführen.
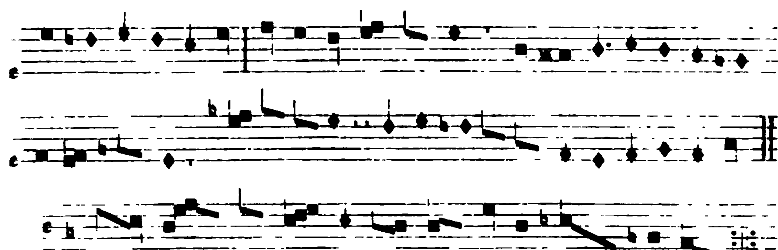
zur schriftlichen Darstellung dieser auf allen Stufen möglichen alterierten Töne, dieser falsa musica, überliefert, welche bis zur Zeit des englischen Anonymus (IV in C. S. I) alle Kreuz- und B-Töne umfaßt. Zwei Gründe führt die Theorie für die Einführung dieser falsa musica an: die Notwendigkeit, vollkommene Konsonanzen zu schaffen[1], und die Möglichkeit, den Gesang schöner zu gestalten[2]. Letztere »causa pulchritudinis« hängt mit dem mehrstimmigen Satze zusammen, wie schon aus dem »Lucidarium« des Marchettus von Padua[3] hervorgeht. Klar tritt uns dann in der »Ars discantus secundum Johannem de Muris« der leitende Gedanke ihres Gebrauchs entgegen. Die Stimmführung diktiert ihre Verwendung:

> Terzen und Sexten müssen bei Außenbewegung der Stimmen zu vollkommenen Konsonanzen groß, bei Innen- und Parallelbewegung aber klein sein.
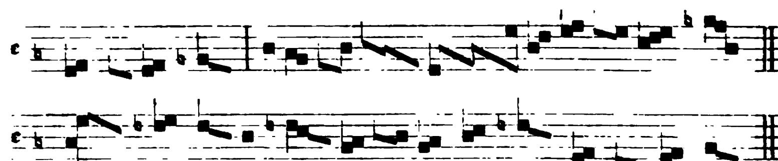
Von Marchettus über Prosdocimus, Nicolaus de Capua, Ugolino von Orvieto bis hin zu Johannes de Villanova, Ramis, Gafurius, Aron, Zarlino läßt sich die praktische Bedeutung dieses Satzes verfolgen, der die ganze Lehre von den »semitonia subintellecta«, d. h. den nicht notierten, aber von jedem gebildeten Sänger ausgeführten chromatisch gefärbten Tönen in sich birgt. Daß aber derartige Chromatismen auch schon frühzeitig notiert worden sind, das beweisen die Beispiele des Zisterziensers aus Amiens Petrus dictus Palma ociosa, das zeigt auch der Satz »Bonte bialté« von Johannes Cesaris, dessen Wirken in das Ende des 14. Jahrhunderts fällt.

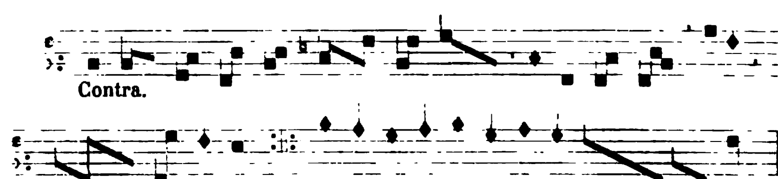


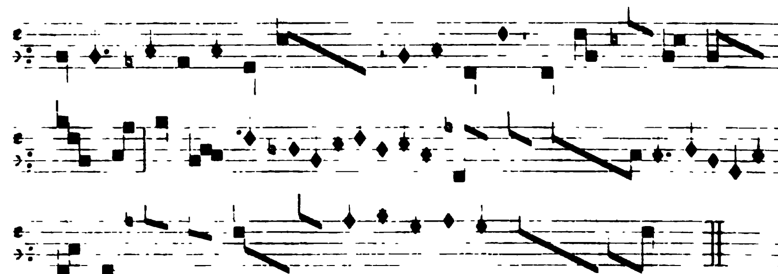
[1] Siehe Pseudo-Aristoteles in C. S. I, 258a.
[2] Anonymus II in C. S. I, 310b und 312a.
[3] G. S. III, 73b.



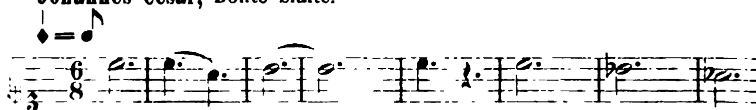
Tenor.
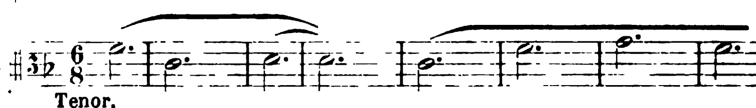


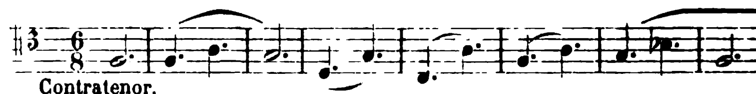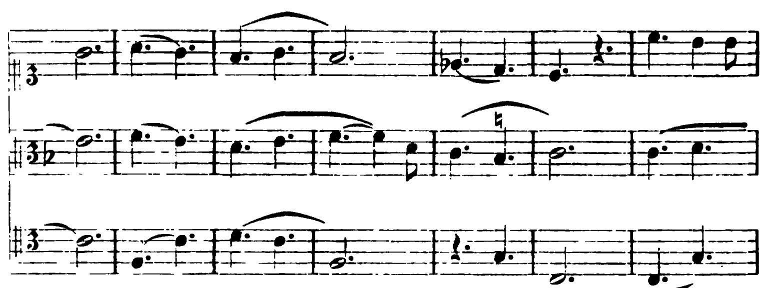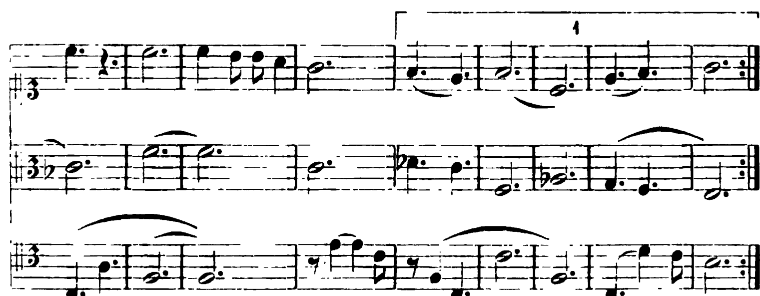




Johannes Cesar, Bonte bialte.
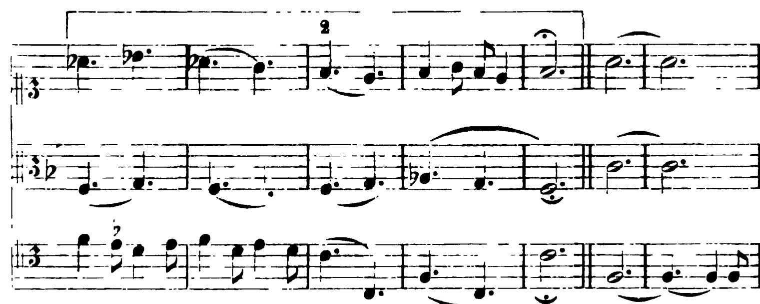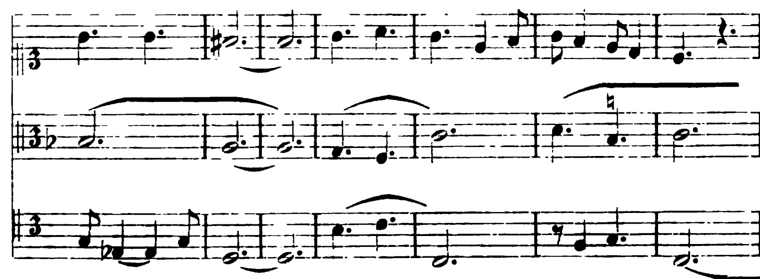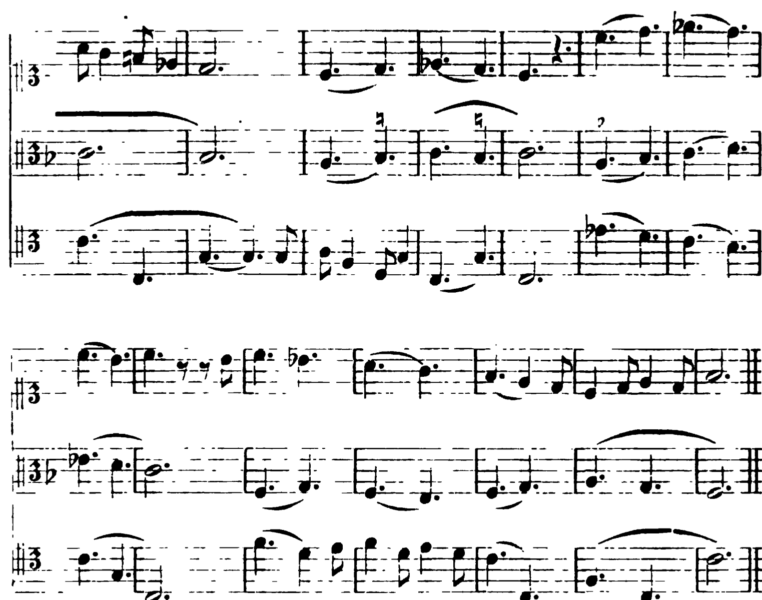









1


2





Nachdem so die Grundgesetze für die Übertragungen von Denkmälern der ars nova bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts festgelegt worden sind, sei ihre Anwendung auf die Praxis an einer Reihe markanter Beispiele dargetan. Vorausgeschickt sei eine Aufstellung einiger wichtiger Quellen:

Tournai. Ein verschollenes Manuskript mit der ältesten erhaltenen mehrstimmigen Messe. (Vgl. E. de Coussemaker, »Messe du XIIIe siècle«. Paris 1861.)

Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1593: Le livre du nouviau renart.

Oxford, Bodley 264: Rondeau En si va qui amours. (Siehe Burney, »General History of Music« II, 290.)

London, British Museum Bibl. reg. 12c, VI, 5: Faus semblaunt 2 voc. (Burney II, 306 f., und Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« II, 15.)

Cambrai: Venes a nueches 3 voc. (Coussemaker, »Histoire«, Tafel 34.)

Villingen, Georgskloster: Mais qu'il vous viengne 3 voc. (Gerbert, »De cantu« II, und Kiesewetter, »Geschichte«, Anhang, S. VIII f., sowie Fröhlich, »Beiträge« II, 78 f.)

Bibl. Coussemaker(?): Spiritus et almae orphanorum paraclitae. (Coussemaker, »Histoire«, Tafel 33.)

Paris, Bibl. Nat. f. lat. 7369: Rose sans per 3 voc. (C. S. III, 394^{b} f.)

Paris, Bibl. Ste Geneviève Ms. 1257: Kyrie 3 voc.

Paris, Bibl. Nat. fr. 22545/46
Paris, Bibl. Nat. fr. 1584/86
Paris, Bibl. Nat. fr. 9221
} mit Werken Guillaume de Machaut's. (Pierre Aubry, »Les plus anciens monuments de la musique française«, Tafel 21, und Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« II, 16—45.)

Paris, Bibl. Nat. Collection de Picardie 67.

Oxford, Bodley Ms. e museo 7. (Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 10—15.)

Oxford, Bodley Ms. mus. d. 143. (Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 16—19.)

Cambridge, Univ. Library Add. Ms. 710 »A Dublin Consuetudinary and Troper«. (Wooldridge, »Early English Harmony«, Tafel 46—47.)

London, British Museum Arundel 14 (siehe das Christe auf S. 362).

London, frgm. Mc Veagh.

Modena, Bibl. Est. L 568. In Betracht kommen Kompositionen von Machaut, M. de Perusio, Egidius, Zacharias, Jo. de Janua, Antonellus de Caserta, Philipoctus de Caserta, Conradus de Pistoia, Egardus, Ciconia, Grenon u. a. m. (Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« II, 118 ff.)

Chantilly, Musée Condé 1047 mit Werken von Machaut, Suzoy, Grimace, Andrieu, Baude Cordier, Vaillant, Jo. Cuvelier, Hasprois, Egidius, Taillandier, Reyneau u. a. m. (Aubry, »Les plus anciens monuments de la musique française«, Tafel 22, und Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« II, 113—117.)

Paris, Bibl. Nat. ital. 568. In Betracht kommen hier Sätze von G. de Machaut, P. des molins, Grimace und Anonymi. (Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« II, 46—48.)

Torino, Bibl. Naz. J II 9.

Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 6771. Enthält u. a. Werke von Fontaine, Grenon, B. de Bononia, Dufay, Binchois.

Cambrai, Bibl. Com. Mss. 6, 11, mit Sätzen von Machaut, Dufay und anonymen Zeitgenossen.

Prag, Univ.-Bibl. XI. E. 9.

Berlin, Ms. Fleischer.

Florenz, Bibl. Naz. Panciatichi 26.

Bern, Bibl. Bongarsiana A 421.

Old Hall, Catholic College of St. Edmund. (Vgl. den Aufsatz von Barclay Squire in den »Sammelbänden der IMG.« II, 342 ff.)

Melk, Cod. J. 1. (Joseph Strobl, »Das Melker Marienlied« [Wien, Braumüller, 1870], mit Faksimile.)
München, Hofbibl. Ms. 3223.
Wien, k. k. Hofbibl. 4696, Lambacher Liederbuch.
Wien, k. k. Hofbibl. 2856, Spörl-Liederbuch. (Mayer-Rietsch, »Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift«, Berlin, 1896.)
Straßburg, Stadtbibl. M. 222 C. 22. (Lippmann, »Essai sur un manuscrit du XVe siècle«, in den »Bulletins de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace«, 1869.)
Apt, Kapitelsbibliothek. Handschriftenbündel aus der Wende des 14. und dem 15. Jahrhundert mit kirchlichen Sätzen von Jo. de Murris (?), Tapissier, Tailhandier, G. Dufay und anderen. (A. Gastoué in der »Rivista Musicale Italiana« XI, 265 ff.)
Warschau, Majoratsbibl. des Grafen Krasinski Ms. 52[1]. Eine Handschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit Kompositionen von Nicola de Radom, Ciconia, Egardus, Zacharia, M. Anthony. (Kwartalnik Muzyczny Rok 1 Zeszyt 1 [1911], S. 6.)
Venedig, Bibl. Marc. ital. cl. 9 no. 145. In Frage kommen Sätze aus dem ersten Teile der Handschrift, genannt sind die Meister Binchoys und Benoyt.
München, Hofbibl. Mus. Ms. 3224. Es liegen Sätze von Cristoforus de Feltro, Bart. de Bruolis, Raymundus de Latinis, Guilelmus Dufay u. a. vor. (Wolf II, 56—60 und 129—130.)
Rom, Bibl. vat. urb. lat. 1411. Mit Kompositionen von Ciconia, Dunstable, Dufay, Binchois. (Wolf II, 60—61.)
München, Mus. Ms. 3192. Mit chansons von Binchois[2].
Bologna, Liceo musicale Cod. 37. Vertreten sind die Autoren: Arnoldus de Latinis, Binchois, Jo. Brasart de Leodio, Briquet, Carmen, Jo. Cesaris, Jo. Ciconia, Baude Cordier, Dufay, Franciscus de Gemblaco, Franciscus de Insula, Petrus Fontaine, Nicolas Grenon, Grossin de Parisiis, Hasprois, Hugho de Latinis, Loqueville, Passet, Rezon, Tapissier, Jo. de Sarto, Gilet Velut, Vide. (Berwin-Hirschfeld, »Fachkatalog der Abt. des Königreiches Italien«, Wien 1892, Tafel zu S. 29. — Wooldridge, »Early English Harmony«, Tafel 49—60. — Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« II, 54—56 und 133—138.)
Bologna, Bibl. Universitaria 2216. An Verfassern sind genannt: Antonius de Civitate, Arnoldus de Latinis, Binchoys, Praepo-

[1] Die Kenntnis dieser Handschrift verdanke ich Frl. Alicja Simon.
[2] Eine Beschreibung der Handschrift siehe bei Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« I, 193 f., und bei H. Riemann in seinen »Sechs bisher nicht gedruckten dreistimmigen Chansons von Gilles Binchois« (Wiesbaden 1892).

situs Brixiensis, Jo. Cichonia, G. du fay, Dunstable, Feragut, Grossim, Leonel, Nicolaus de Capua, Rezon, Ugo de Latinis, Do. Vala. (Lisio, »Una stanza di Petrarca«, und Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation« II, 50—53 und 131—133.)

Paris, Bibl. Nat. f. fr. nouv. acq. 4379.

Madrid, Bibl. Escorial V. III. 24. Mit französischen chansons von Binchois, Dufay, Dunstaple, Petrus Fontaine, Pyllois, Jacobus Vide usw. (Vgl. Pierre Aubry, »Iter Hispanicum« II in den »Sammelbänden der IMG.« VIII, S. 517 ff.)

Oxford, Ashmole 1393. (Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 26—28.)

Oxford, Ashmole 191. (Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 30—36.)

Oxford, Bodley Selden B 26. (Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 37—97, und Wooldridge, »Early English Harmony«, Tafel 48.)

Oxford, Douce 381. (Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 22.)

Wien, k. k. Hofbibl. 2777: Die Lieder Oswald's von Wolkenstein. (»Denkmäler der Tonkunst in Österreich« IX, 1.)

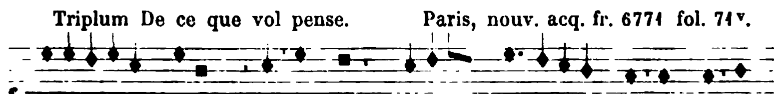
Innsbruck, Univ.-Bibl. Kodex Wolkenstein-Rodeneck: Die Lieder Oswald's von Wolkenstein. (»Denkmäler der Tonkunst in Österreich« IX, 1.)
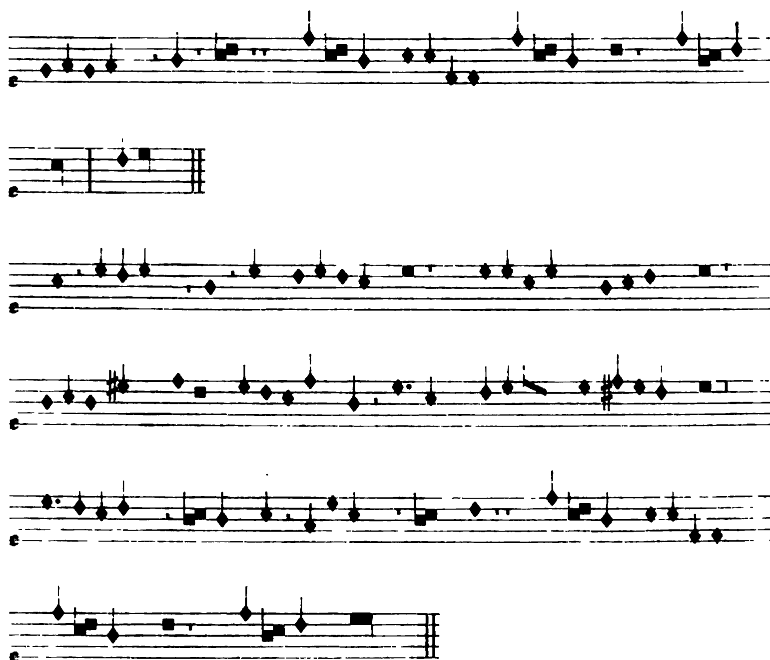
Toledo, Cantatorium Mozarabicum. (Vgl. Pierre Aubry, »Iter hispanicum« IV in den »Sammelbänden der IMG.« IX, 162 ff.)

Berlin, Kgl. Bibliothek Mss. theol. lat. qu. 46 und 100.

An einigen Denkmälern seien nunmehr die Gesetze der ars nova veranschaulicht. Relativ einfachen Notationsverhältnissen stehen wir in dem Satze »De ce que folz pense« gegenüber. An den Punkten hinter der Folge brevis semibrevis (puncti divisionis) sowie an den häufiger wiederkehrenden, in gleiche Höhe gesetzten semibrevis-Pausen erkennen wir das Walten des tempus perfectum. Die mehrfache Verwendung der Folge punktierte semibrevis drei minimae legt die Deutung des Punktes als Additionspunkt nahe und erlaubt den Schluß auf die prolatio minor. Die Gesetze der Imperfektion (einer brevis durch folgende oder vorangehende semibrevis) und der Alteration (der semibrevis in Gruppen von zweien) gelangen zur Anwendung:

Triplum De ce que vol pense. Paris, nouv. acq. fr. 6771 fol. 71v.





London, Ms. frgm. Mac Veagh.
Paris, nouv. acq. fr. 6771.
Paris, ital. 568.

De ce que folz pen se souuent re maint
Quar par cui dier et pen ser me de straint

he las ie le puis bien par moy prou
a mours le corps et fait mon cuer cre

uer. uer.

En sy me stuet sans

gries malz endu rer ce leement pour vous da me honnou

re e Dainsy

lan guir en e strai ge con tre

e.

Tenor.

Contratenor.

"transcription"

Übertragung:

Paris fr. n. acq. 6771.

Triplum.

London, Ms. frgm. Mac Veagh.

Paris, nouv. acq. fr. 6771. Paris, ital. 568.

De ce que
Quar par cui

Contratenor.

Tenor.

folz pen-se sou-uent re-maint he - las
-dier et pen - ser ma de-straint a - mours

ie le puis bien par
le corps et fait mon

[1] In Paris. ital. 568 (P) ist dieser Takt ersetzt durch: Viertelpause, Halbe *h*.
[2] In P: Viertel *f'* Achtel *e'*. [3] In P: *d'*.

moy prou - - - - - - - - - - - - - - -
cuer cre - - - - - - - - - - - - - - -

12 13 14

1 2

- - - - - - - - - - - - - uer.
- - - - - - - - - - - uer.

15 16 17 133 34

Secundus punctus.

En - sy me - stuet sans gries malz en - du-

35 36 37 38

[1] In P: *a b*.

rer ce - le - e - ment pour vous da-

39 40 41 42

me honnou - re - - - - - - - - - - - - - - -

43 44 45 46

- - - - - e. Dain - sy lan - guir en

47 48 49 50 51

[1] In P: *h*.

1

e - strai - ge con - tré - - - - - - - - - - - -

2

52 53 54 55

- - - - - - - - - - - - - - - - - - e.

3

56 57 58 59

Schwieriger ist bereits die Übertragung des Rondeau »Trop plus est belle« von Guillaume de Machaut. Der Verlauf des Tenor wie die Anwendung punktierter breves in den beiden anderen Stimmen verrät als Taktart das tempus perfectum. Auch die Unterteilung ist aus den in gleiche Höhe gesetzten minimae-Pausen sofort ersichtlich; die semibrevis zerfällt in 3 minimae, es herrscht die prolatio maior. Die Gesetze der Imperfektion und Alteration finden sowohl auf brevis und semibrevis, als auch auf semibrevis und minima Anwendung. Die Lehre von der Synkopation begegnet mehrfach. Von Unregelmäßigkeiten, an denen übrigens Machaut's Werke reich sind, ist die Imperfektion einer semibrevis vor einer anderen semibrevis besonders zu vermerken. (Siehe das Faksimile.)

1 In P: *cis*.

2 Die Achtelpause folgt erst auf Viertel *d'*.

3 In P: *a b*.

Cy commencent les motes et rondeaux de guillaume de machaut.

Paris, Bibl. Nat. fr. 9211, fol. 131r.

(Zu S. 360.)

Übertragung:



Trop plus est bel - le que___ biau - -

Biau te_____ pa - re - e de va-

Je ne sui mi - e cer-

-te et meillour que ne soit bonte plain - ne de tout ce a di - re

-lour de - sirs_____ qui on-ques n'a

-teins d'a - uoir a - mi - - - -

voir que bon-ne et belle doit a-uoir ce m'est vis

se - iour d'acroi - stre eins

-e. mais ie sui lo-

celle que de - sir_____ et aim sanz nul vi-lein de-

croist de iour en iour en plai - san-

-yaus_____ a- mis._____ Je ne

usw.
-sir dont so ie l'aim et ie que
usw.
-ce et en douce ar - dour
usw.
sui mi - e cer - teins d'a - uoir

Ein kurzes »Christe eleison« aus der Handschrift London, British Museum Arundel 14 soll zeigen, wie die starke Betonung der Imperfektion nicht etwa bloß ein unfruchtbares Produkt der Theorie war, sondern durchaus praktische Bedeutung hatte. Eine brevis, die in der hier herrschenden Taktart des tempus perfectum cum prolatione maiori 9 minimae umfaßt, wird bis auf 4 minimae imperfiziert.
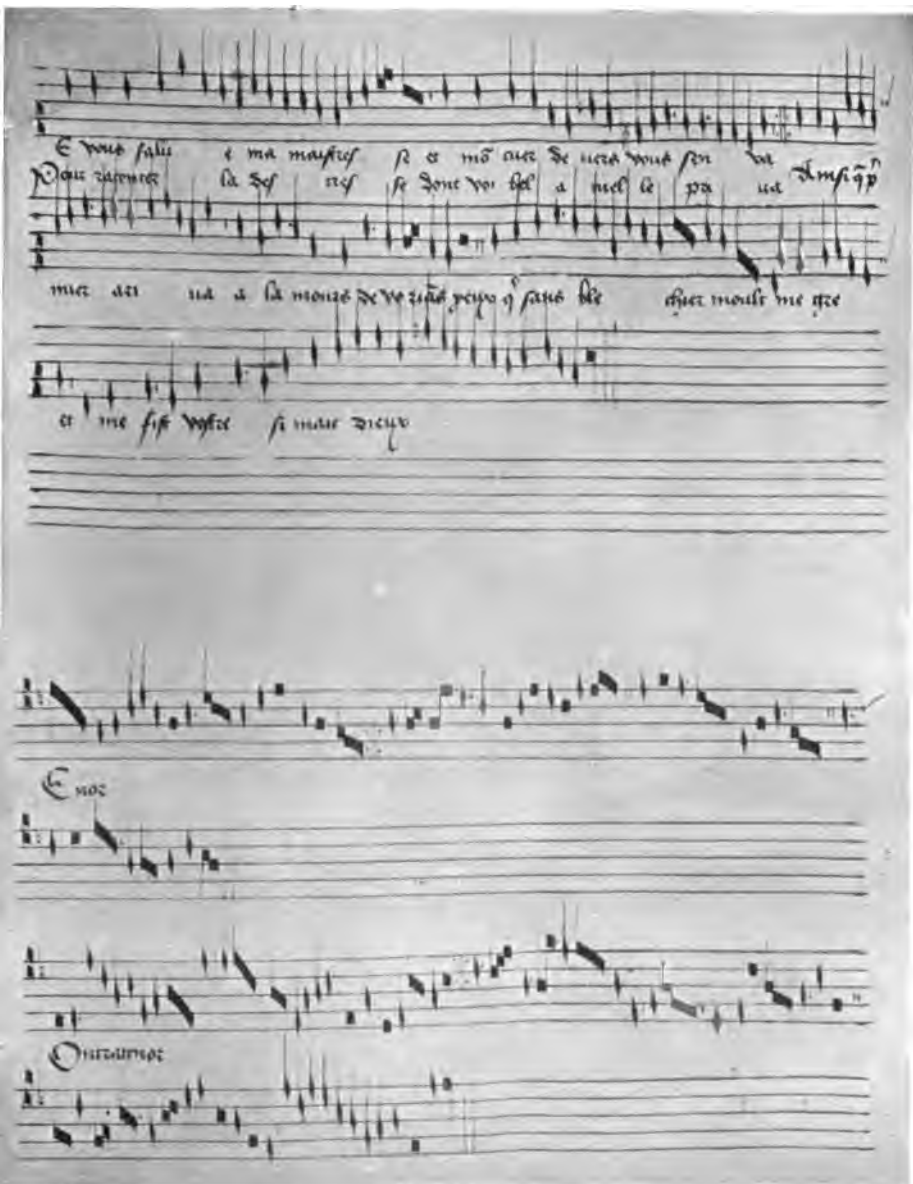
London, British Museum Arundel 14.

Xp̃e leyson.

Übertragung:
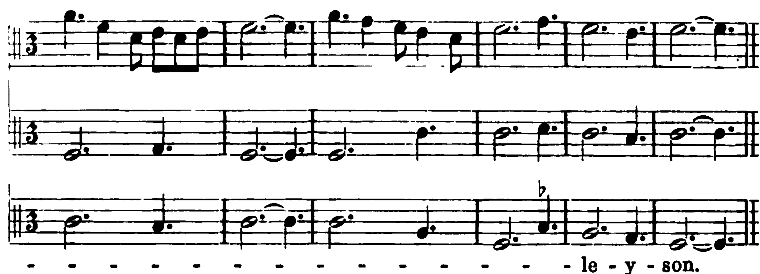


Chri - ste - - - - - - - - - - - - -



Madrid, Bibl. Escorial V. III. 24. fol. 1ᵛ.

(Zu S. 363.)



Weitergehende Veranschaulichung verlangt die Anwendung der roten Noten. In der der Madrider Handschrift Escorial V. III. 24 entnommenen chanson »Je vous salue« dient die rote Farbe den Prinzipien der Diminution und des Taktwechsels. Für die semiminima wird die rote Form der minima eingeführt und dem tempus perfectum cum prolatione minori der schwarzen Noten in Tenor und Contratenor das tempus imperfectum cum prolatione minori der roten gegenübergestellt:

Übertragung:



Madrid, Bibl. Escorial V. III. 24, fol. 1v.

(I) E vous sa - lu - - - e ma mai - stres - -
Pour ra - con - ter___ la des - - stres - -

Contratenor.

Tenor.

-se et mon cuer de - uers___ vous______
-se dont voi (?) bel a - cuel___ le______

1
2
s'en______ va.
pri - - -ua. Ain - si que pre -
-mier a - ri - ua a l'a - -
-mours de vo rians______ yeux que
sans______ ble - - chier______ moult me

Chantilly, Musée Condé Ms. 1047 fol. 13v.

(Zu S. 365.)

gre—— et me fist—— vo - stre

si m'ait—— dieux.

In »Un orible plein« aus Chantilly, Musée Condé Ms. 1047 sind den schwarzen Noten sowohl volle als auch leere rote eingemischt. Für die schwarzen Noten gilt das tempus imperfectum cum prolatione maiori, für die vollen roten »per aequipollentiam« das tempus perfectum cum prolatione minori und für die leeren roten das tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum. Das Stück ist musikalisch wenig erfreulich.

Übertragung:

Chantilly, Musée Condé Ms. 1047, fol. 18v.

Vn o - ri - ble plein de an - me[?] de vray

Contratenor.

A - dieu vos co - mant bau -

—— con - fort prens a - uec moy—— quant

-dour—————— io - lie - te et

ie me ma - ri - ay c'est tout le fruit du—— bien——

bon u - - sa - ge Je ueus on - ques

que pu - - sy - - - - ay doy

puis bon iour——————

—— ie donc bien—— dan - cer a ri - - - re fort.

que ie - me mis est mai - uar - ge.

Quant a l'os - tel uiens pour moy do - li - ter et_
Ne say si les ser - uen toys re - a - ter que

A la pri - mie - re mi di e
Il me tour - ne son da - rie - re

___ sou - las - - sier___ a - uec_ mal as - sa-
___ puis - se a - - uoir___ le

que la mor rit uit ann -
et dit que il

1

-ue - e. pris_ mais l'e - stri - ne - - - e.

2

-uoy. a de____ het.

Wie schwierig sich in einzelnen Handschriften infolge rhythmischen Reichtums die Notationsverhältnisse gestalten, das sei an einem Beispiele des Turiner Kodex Bibl. Naz. J. II. 9, an »Pour haut et liement chanter« dargetan. Hier bietet gleich der Anfang

der Oberstimme ein treffliches Beispiel für die Lehre von der Synkopation dar. Die roten Noten drücken das tempus perfectum cum prolatione minori gegenüber dem tempus imperfectum cum prolatione maiori der schwarzen aus. Die herrschende Taktart wird mit Hilfe der Zeichen C Ɔ mannigfachem Wechsel unterworfen:

Torino, Bibl. Naz. J. II. 9, fol. 104v.

Pour haut et li e ment chan ter
ne se doit on ia mais nou mer

de uois cle re ne te ct po li
mu si ci ain quoi quon lu di

e
e. Sil ne sait tres
par droit et art et

bien lar mo ni e de
la sin pho ni e par

mu si que quon doit
fai te ment sans o

lo er
bli or.

Tenor.

Contratenor.

Übertragung:



Pour haut et li - - - - - - - - - - - - e-
Ne se doit - on ia-

Contratenor.

(?)

Tenor.

Beispiel für Synkopation und Taktzeichenlehre.

mais ment
nou chan
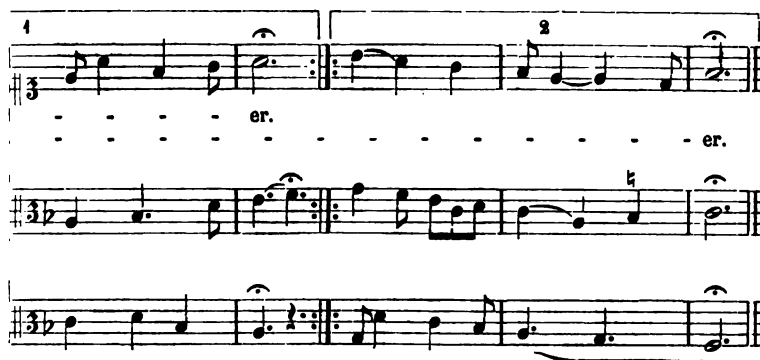
ter De uois cle re ne tect
mer Mu si ci ain quoi qu'on

1
po - - - - li - - - - - - - - - - -
lu di - - - - - - - - - - -
2
e.
- - - - - - - - - - - - - - e.
S'il ne sait tres
Par droit et art et
bien ls'ar - mo - - - - ni - - - - -
la sin - pho - - - - ni - - - - -

- - - - - - e. De
- - - - - - e. Par - - - - - - -

mu - si - que
- - - - - - - - fai - - te - ment

qu'on doit lo- - - - - - -
sans o- - - - - bli- - - - - -



Et doucement prononcier
Faintement par tres grant maistrie
Durement la uois esleuer
Aucunes fois que m'ont eslie
Celui qui sent la mélodie
Counoist et bien la sait
Coume sa tres loialle amie
Parfaitement sans oblier.

Les acors tres bien moderer
Sincopant en maniere lie
Ueillant des fleuretis user
Non pas en tout mais en partie
Metant peinne toute sa vie
De sauoir proporcionner
Ses chans par gracieuse enuie
Parfaitement sans oblier.

Eine andere Komposition desselben Kodex möge die Wichtigkeit der canones, der Rätselsprüche, erkennen lassen, die zuweilen erst die Bedeutung des Schriftbildes erschließen.

Torino, Bibl. Naz. J. II. 9, fol. 137v.

Sur tou te fleur la ro se est co lou ri
pa rel le ment est la vier ge ma ri

e
e

e uoi re ment
de gra ce plein

plein ne de tou te odeur
ne et de tres tou te onneur

[1] In der Vorlage sind die beiden vorangehenden Ligaturen nach oben gestrichen.

Contratenor.

Canon balade talis est: Ad figuram 9am in proporcione epogdoa, ad 3am in emiolia, ad 4am in epitrita, ad circulum cum puncto in supsexquialtera, ad circulum cum duobus punctis in supsexquitercia, ad figuram ϛam [1] in dupla emiolia, ad figuram Λair. [2] in tripla emiolia, ad circulum duplicem in dupla sexquitercia, ad circulum cum tribus punctis in tripla sexquitercia et ad figuram 2am in superbiparciens tercias. residuum sicut iacet.

---

[1] quintam.
[2] septimam.

De ses seruants est tres parfaite amie
Et les deliure de toute douleur
Pourquoi la doit on de parfaite envie
Amer seruir et cherir de fin cuer
Et contempler en sa tres grant valeur
Qu'on ne porroit ia toute proferir
Tres purement etc.

Seruir doit on car elle n'oblie
Cieus que la seruent par toute ferveur
Parfaitement tous les iours de luer(!) vie
Soigneusement et bien sans nulle erreur
De bon voloir et de parfaite ardeur
Metant y tout le cuer par grant plaisir
Tres purement etc.

Sur tou - te fleur la ro - - - -
Pa - rel - le - ment est la

Contratenor.

Tenor.

- - - - - - - se est co - lou - ri - - - - -
vier - ge Ma - ri - - - - -

-e
-e

e uoi - re - ment ___
de gra - ce plein - - - - - -

plein - ne ___ de tou-te o - deur.
ne et de tres tou-te on - neur.

Plus

qu'autre nul - le et de vrai - e

dou - - - - - ceur

si fait

6/8 3/8

mout bien cil qui la

veut ser - - - - - - - - - - uir.

Tres pu - - - - - - - - - - -

- - - - re - - ment nuit

5/2 7/2 6/8 7/3

et iour

sans fal - lir.

2. Kapitel.

Der Umschwung der Notation um 1450. — Die Notenformen. — Die Ligaturen und ihr Verfall. — Schwärzung und Halbschwärzung der Noten. — Taktzeichen. — Diminution. — Taktanschauung. — Der Kanon. — Taktstriche. — Korrekturmittel. — Abkürzungszeichen. — Chromatik. — Textunterlegung. — Handschriftliche Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Die folgende Entwickelungsperiode der Mensuralnotation hat mehrfach Behandlung gefunden. Eine erste ausführlichere Darstellung verdanken wir Heinrich Bellermann. Seine »Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts«, welche in erster Auflage 1858, in zweiter 1906 bei Georg Reimer in Berlin erschienen, haben sich als ein treffliches Schulbuch erwiesen, das sich trotz einiger Mängel noch immer behaupten kann und trotz neuer Forschungen noch nicht überholt ist. Auf seiner Grundlage baute sich Gasperini's »Arte d'interpretare la scrittura della musica vocale del Cinquecento« auf, welche 1902 in Florenz herauskam: ein fleißiges Werk, das aber als Führer bei Übertragungsversuchen nicht zu verwenden ist. Eine treffliche Ergänzung zu Bellermann's Schrift bildet die tüchtige Studie von Ernst Praetorius »Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, die 1905 als zweites Heft der zweiten Folge der »Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft« bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht worden ist.

Bedeutet das 15. Jahrhundert in satztechnischer Beziehung eine Periode der Abklärung, so ist auch in der gleichen Zeit auf dem Boden der Notation ein deutliches Streben nach einfachen Verhältnissen zu erkennen. Als eine rein schreibtechnische Umwälzung ist der Umschwung aus der vollen schwarzen Notation in die leere weiße anzusehen. Bei Schreibung der kleinsten Werte und bei der Darstellung des rhythmischen Wechsels mit Hilfe leerer Noten, deren Gebrauch, wie Philippus de Caserta[1] bemerkt, erlaubt war, »quando homo non habet, unde scribere figuras rubeas«, erkannte man, um wieviel bequemer ihre Aufzeichnung war als die der vollen Noten, deren Herstellung namentlich in großen Chor-

[1] C. S. III, 121ª. Vgl. auch Seb. Virdung's »Musica getutscht«, fol. G ij^{v}.

büchern besondere Mühe machte. Als Zeit des Umschwungs lassen sich an Hand der Praxis die Jahre 1450—1455 angeben[1]. Die Verhältnisse der Noten zueinander blieben die gleichen. Nur traten an die Stelle voller Formen die leeren und umgekehrt. Operierte man früher mit den Werten ■ ■ ■ ♦ ♦ ♦ ◊, so gebrauchte man nunmehr dafür die Notenzeichen ⌑ ⌑ ⌑ ◊ ◊ ◊ ♦. Rhythmischer Wechsel gelangte durch schwarze Noten zum Ausdruck. In vielen Fällen waren es, abgesehen von wenigen Ligaturen, die Formen von longa ⌑ bis minima ◊, mit denen man auszukommen suchte. Ganz besonders geht die Zeit Dunstaple, Dufay, Binchois nicht gern über dieses Zeichenmaterial hinaus. Wie einfach sich dadurch gegenüber den komplizierten Aufzeichnungen des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts das Schriftbild gestaltete, möge ein kleiner Satz von Dunstaple dartun:

Aue maris stella.

Dumstaple. Florenz, Bibl. Naz. Centr. cod. ms. XIX, 112.

Sumens il lud a ue Ga bri e lis o

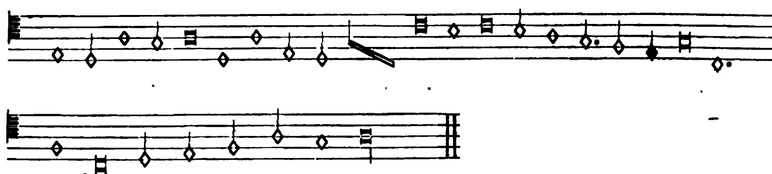
re fun da nos in pa

ce mu tans e ue no men.

Tenor Sumens illud.

Contratenor Sumens illud aue.

[1] Siehe meine »Geschichte der Mensural-Notation« I, 393 ff.



Dumstaple.



Florenz, Bibl. Naz. Centr. cod. ms. XIX, 112.

Su - - mens il - lud a - - - - - - - -
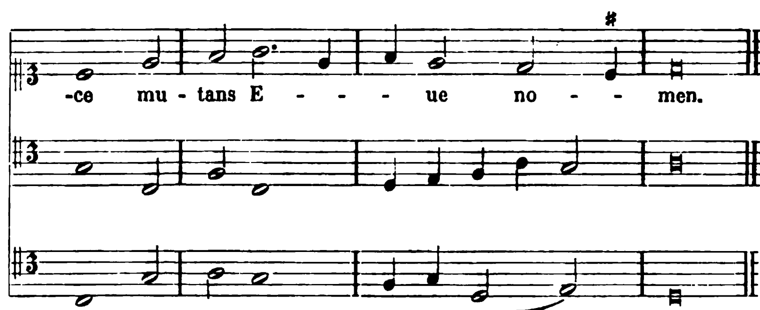
Contratenor. Sumens illud aue.

Tenor. Sumens illud.

-ue Ga - bri - e - lis o - - - - - - - -

-re fun - - - - - da nos in pa - - - - -
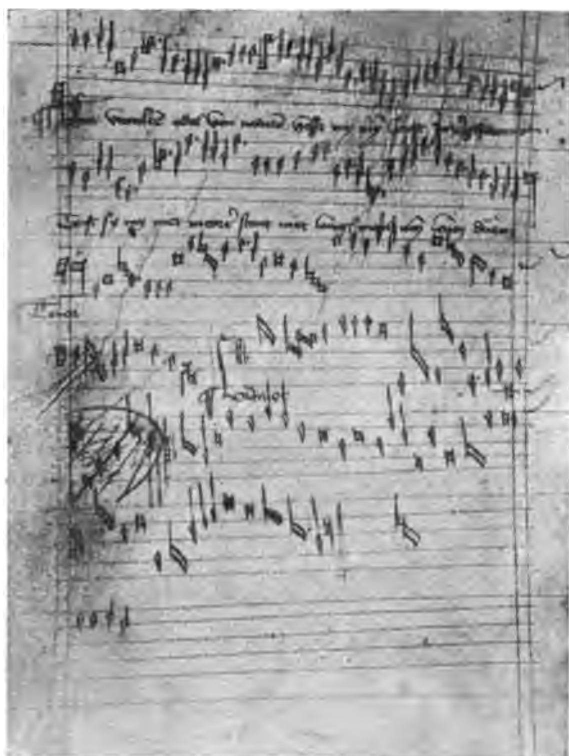
[1] Die eingeklammerten Noten fehlen.



Aus einem der ältesten Dokumente der weißen Notation, dem Lochamer Liederbuch (c. 1452), sei eine Seite im Faksimile dargeboten.

Einfache Notenwerte. Allmählich machte sich aber doch das Streben nach kleineren Werten geltend. Neben die bereits bekannten Parallelformen der semiminima, von denen die volle entsprechend der früheren leeren oder roten gern in der prolatio minor und die mit einer nach rechts weisenden Fahne versehene entsprechend der alten Form gern in der prolatio maior gebraucht wurde, ohne daß aber in der Folge eine strenge Scheidung beobachtet wurde, treten solche der fusa und semifusa. Gafurius führt 1496 , , und Bogentantz (1515) , , auf. Malcior von Worms (1501), Cocleus (1511), Knapp (1513), Koswick (1514), Vanneo (1533), Picitono (1547) und Lusitano (1553) operieren mit den entsprechenden Werten , , . Die Praxis begnügt sich dagegen im 16. Jahrhundert mit je einer Form für jede Notengattung, und einzelne Theoretiker wie Adam de Fulda (1490), Simon de Quercu (1518), Martin Agricola (1532), Lanfranco (1533) folgen ihr in der alleinigen Verwendung der Formen , und .

Den Notenzeichen seien hier gleich einige einfache Zeichen verschiedener Art angereiht. Für die Wiederholung wurde, nachdem die ars antiqua mit kurzen Vertikalstrichen vorangegangen war, deren Zahl die Zahl der Wiederholungen bestimmte, in der späteren Praxis das signum iterationis oder reinceptionis eingeführt,



Wernigerode, Fürstl. Stolberg'sche Bibliothek.
Lochamer Liederbuch.

(Zu S. 384.)

das in Bologna Cod. 37 in der Form :♦♦:, bei Anonymus XII und noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts (Samuel Marschall, »Porta musices«, 1589) als :||:, seit dem 16. Jahrhundert (z. B. bei Montanos, der es repeticion nennt) aber auch als :||: begegnet.

Eine Überfülle von Namen und verschiedenen Formen sind für unsere Fermate anzutreffen. Als quietantia kennt sie die alte Zeit, als cardinalis mit den Formen 𝄐 ~~ über den Noten der im Anfange des 15. Jahrhunderts schreibende Anonymus X, als signum concordationis Anonymus XII gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Tinctoris bezeichnet sie als mora generalis, Adam de Fulda als pausa generalis, Quercu als corona, Lanfranco als diadema, Martin Agricola als signum taciturnitatis, Petit-Coclicus als signum mantionis und Montanos als calderon. Die Praxis kennt neben den angegebenen Figuren noch für sie den Stern ✣ oder ⁘ (Bologna 37 und 2216 z. B.) und die geschweifte Linie ⌣ (Paris 568).

Der Wortwiederholung dienten die Zeichen ⁒ und ÿ[1].

Bei Sätzen, die der Nachahmung gehorchen, spielt das signum congruentiae 𝄌 oder ·˙· eine Rolle, welches nach Anonymus XII darüber aufklärt, »ubi cantus universi congruunt«, und im Stimmpart den Einsatz der pausierenden Stimme bezeichnet. Tritt es uns in der angegebenen Form z. B. in Bologneser Codices entgegen, so kommt es auch schon früh (Oxford, can. misc. 213) in den später üblichen Figuren .𝄋. beziehungsweise .?. oder .𝄋. vor. Montanos führt es unter dem bezeichnenden Terminus »canon« auf.

Der Kustos behält auch noch weiterhin am Ende der Zeile als schnelles Orientierungsmittel über die Tonhöhe des auf der nächsten Zeile folgenden ersten Tonzeichens seine praktische Bedeutung und überwiegt in den Formen ⩗ ✓.

Durch das Bemühen der Schreiber, die Noten in einem Zuge zu schreiben, ist der Notenkörper im 15. Jahrhundert manchen Modifikationen unterworfen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnet eine Form desselben, die einem auf die Spitze gestellten gleichschenkligen Dreieck ähnelt: ◂ ♩ ♪ bezw. ◃ ♩ ♪. Verwiesen sei nur auf die Handschriften:

[1] Vgl. Ludovico Zacconi, »Prattica di musica« (Venedig 1596) I, 57r.

Oxford, Douce 381 (Stainer, »Early Bodleian Music« pl. XXIII).

Oxford, Ashmole 1393 (Stainer, »Early Bodleian Music« pl. XXVI—XXVII).

Oxford, Ms. Lat. Th. d. 1 (Stainer, »Early Bodleian Music« pl. XXIX).

Oxford, Selden B. 26 (Stainer, »Early Bodleian Music« pl. XLIX, LXXII, LXXXI, LXXXV usw.).

Oxford, Canonici misc. 213 (Stainer, »Dufay and his contemporaries«, facsimiles).

Torino, Bibl. Naz. qm. III. 59 (Villanis, »Alcuni codici manoscritti di musica del secolo XVI«).

Wien, Trient 92 (»Denkmäler der Tonkunst in Österreich« VII, Faksimile).

Gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts treten mehrfach die besonders lapidar wirkenden Formen (Berlin, Kgl. Bibl. Z 21 und München, Mus. Ms. 3154) auf. Zusammengehalten mit diesen Schreibeigentümlichkeiten hat es durchaus nichts Wunderbares, wenn Ramis[1] und nach ihm Gafurius[2], Nicolaus Wollick sowie andere die Figur der semibrevis aus der brevis durch Halbierung mit Hilfe der Diagonale entwickeln. Neben diesen spitzigen semibreves und kleineren Werten kommen aber seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auch bereits abgerundete Formen vor, wie die Handschriften Perugia Bibl. Com. G. 20, Leipzig Univ.-Bibl. Cod. 1494 (Faksimile in Haberl's »Kirchenmusikalischem Jahrbuch« 1897), Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Z. 21 (Faksimile bei Haberl, a. a. O.), Oxford, Ms. Mus. d. 103 (Stainer, »Early Bodleian Music« pl. CV ff.) dartun können.

Eine Seite aus Perugia G. 20 mag als Beispiel dienen. Damit diese gleich für Übertragungsversuche Verwendung finden kann, seien die im Faksimile fehlenden Stimmen hinzugefügt:
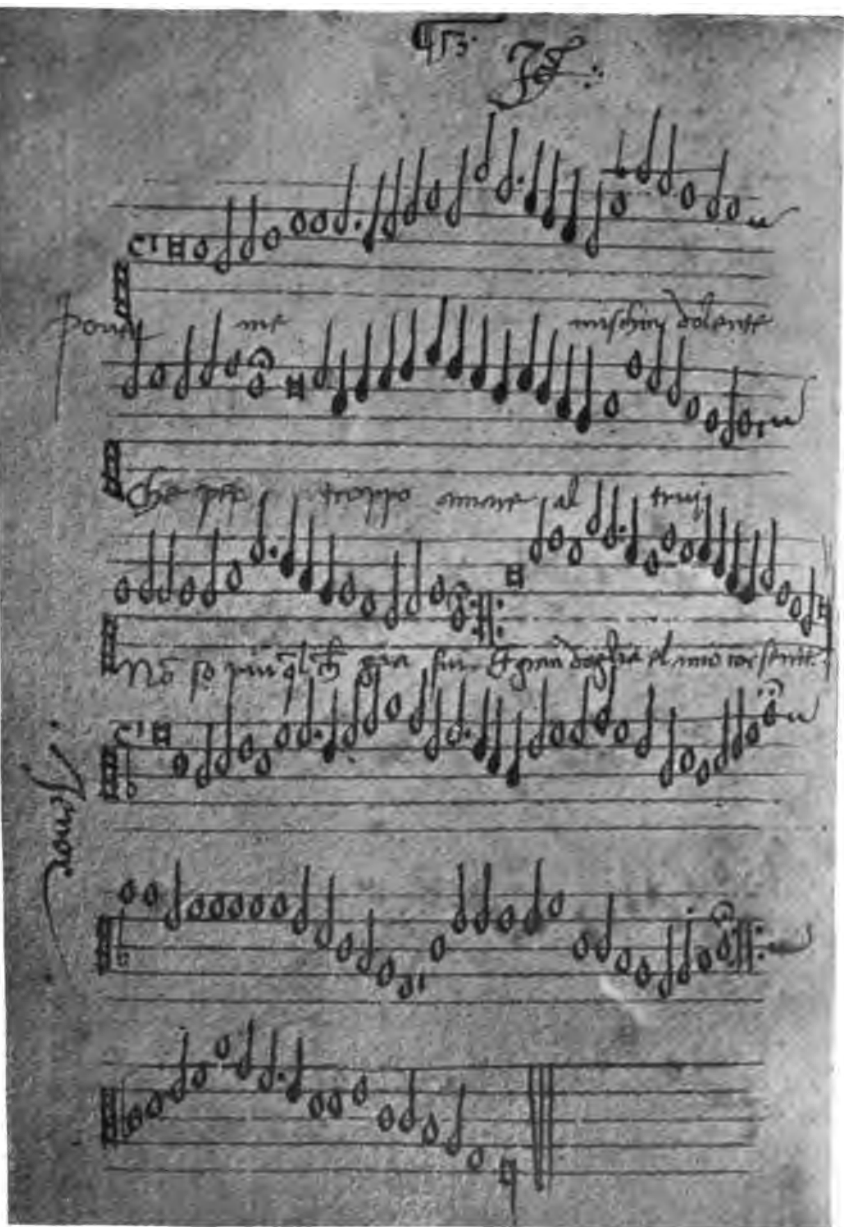


Bassus.
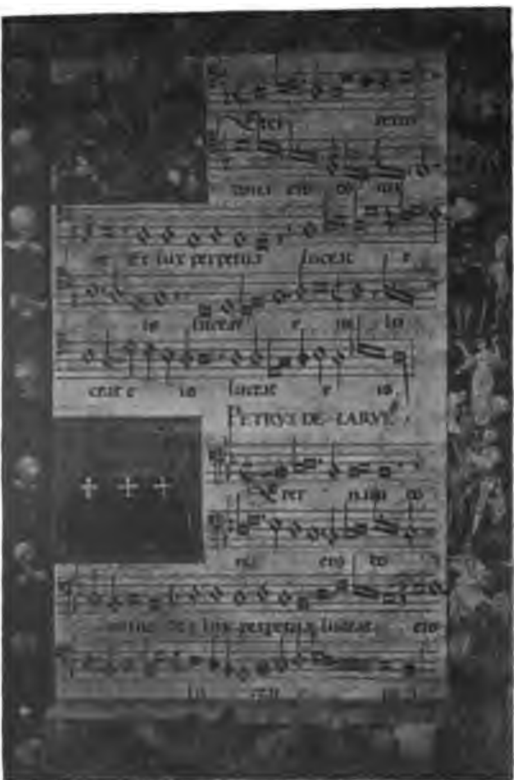
---

[1] »Musica practica« III, 1 (Neuausgabe S. 79): Quod si ab angulo in angulum secetur diametraliter hoc pacto , duae semibreves efficiuntur, quae ab antiquis minores dicebantur sic .
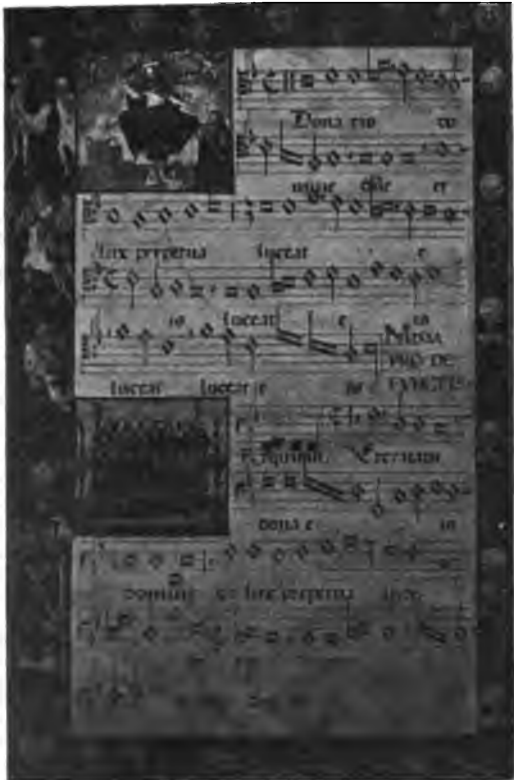
[2] »Practica musicae«, lib. II, cap. 3.



Perugia, Bibl. Com. G. 20.

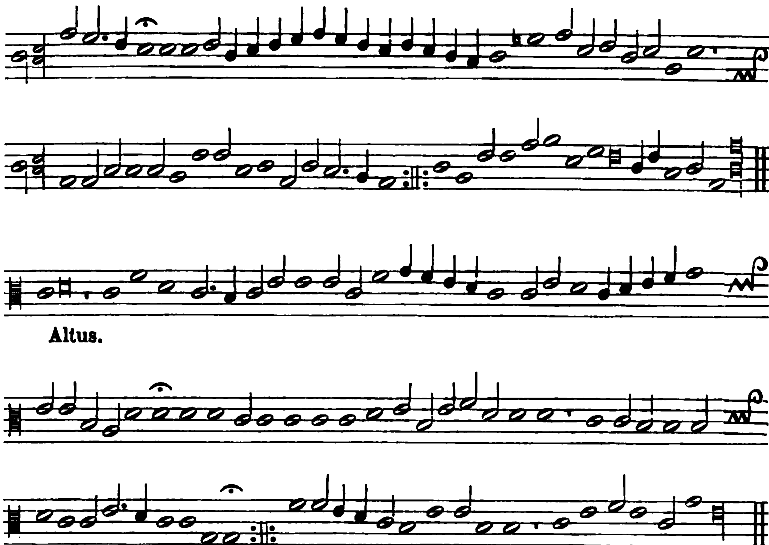
(Zu S. 386.)





Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek A. Aug. 2°.
(Bayrisches Missale.)

(Zu S. 387.)



In sorgfältig geschriebenen Codices, namentlich in Prachthandschriften, wird noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch an den spitzigen rhombischen Notenformen festgehalten (s. Ms. Wolfenbüttel).

Wie im 12. bis 14. Jahrhundert, so treten auch jetzt noch ab und zu Neuerer auf, die feiner differenzierte Formen für die einfachen Notenwerte einführen wollen. Erinnert sei nur an Anselmus von Parma, der, wie Gafurius in seiner »Practica musicae« lib. 2 cap. 4 mitteilt, in seinem Traktate »De harmonia« (Mailand, Bibl. Ambrosiana) die Formen brevis maior, brevis minor, brevis media, semibrevis maior, semibrevis minor und semibrevis media aufstellt[1]. Derartige Neuerungen vermochten jedoch gegen das alte bodenständige Gut nicht anzukämpfen. Daß aber der alte Bau der Mensuraltheorie im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte morsch und rissig geworden war, das läßt sich aus manchem kleinen Zuge ersehen. Die alten zwingenden Regeln der Perfektion und Alteration verlieren ihre Verbindlichkeit. Um die Wende des 16. Jahrhunderts versieht z. B. Seth Calvisius († 1615) in perfekter Mensur breves und semibreves mit Punkten, die als similes ante similes ohne weiteres dreizeitig zu messen gewesen wären.

[1] Vgl. auch Cerone, »Melopeo« (1613) S. 298.

Ein Wandel vollzieht sich in der Kaudierung der kleineren Notengattungen. Verband die alte Zeit mit der Streichung der Noten nach unten eine Wertvergrößerung und erblickte in der Kaudierung nach oben eine Wertverminderung, so wurde die Notwendigkeit dieser Unterscheidung mit dem Momente hinfällig, als man sich der nach unten gestrichenen Form der semibrevis entschlug. Schon im Anfange des 15. Jahrhunderts berichtet Prosdocimus de Beldemandis[1] von der Forderung einiger moderner Musiker, die Streichung allgemein als ein Zeichen der Wertverminderung einfacher Notenzeichen anzuerkennen. Aber erst gegen Ende des Jahrhunderts stellt Tinctoris[2] den bestimmten Satz hin, daß die minima sowohl nach oben (◊) wie nach unten (◊) gestrichen werden könne. Die gewöhnliche Praxis hielt indessen auch jetzt noch daran fest, minimae und die kleineren Notengattungen nach oben, longae und maximae dagegen nach unten zu streichen. Wurde aber die Deutlichkeit gefährdet, indem herabgezogene caudae in die tiefere Textzeile oder im System hochstehende kleinere Notenwerte in die höhere Textzeile hineinreichten, dann ging man, wie uns Antonius de Lucca[3] berichtet, von der gewohnten Praxis ab und strich auch longae und maximae nach oben und die kleineren Notengattungen nach unten. Die Praxis lehrt uns, daß gemeinhin bis zum Ende des 15. Jahrhunderts an der Kaudierung der kleineren Notengattungen nach oben festgehalten wurde. Nur dann und wann begegnet ein Denkmal, welches den Satz des Antonius de Lucca zu illustrieren vermag. Fast immer sind es Noten auf oder über der vierten Linie des Systems, die nach unten kaudiert werden; seltener geht die Grenze bis zur dritten Linie hinab. Ab und zu stehen wir ganz planloser Streichung gegenüber.

Hinsichtlich der Messung einfacher Notenwerte bleiben die alten Regeln bestehen. Dann und wann zeigt man sich bemüht, mit Hilfe von Zahlen den Wert einer Note zweifellos hinzustellen. So begegnet in dem Wiener Kodex Trient 88 ◊ (2) für die alterierte minima in der prolatio maior. Gelegentlich wird auch, wie im Lochamer Liederbuch[4], die Zahl der semibreves (Schläge), welche eine längere Note mißt, in Ziffern über derselben vermerkt.

---

[1] C. S. III, 216[a].

[2] C. S. IV, 42[b].

[3] C. S. IV, 423[b].

[4] Siehe z. B. das Faksimile in Chrysander's »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« II zu S. 155.

Ligaturen. Die Verbindungen mehrerer Töne behaupten bis auf die Konjunkturen, welche schon im 14. Jahrhundert ihre Bedeutung verloren hatten, das Feld. Absteigende Ligaturen sollen vornehmlich als oblique, aufsteigende als gerade, rechtwinkelige dargestellt werden[1]. Wie die alte Zeit, so sieht das beginnende 16. Jahrhundert die zweitönige ligatura cum opposita proprietate gern als eine Einheit an und nimmt bei dreizeitiger Mensur eine Alteration der zweiten semibrevis vor[2]. Dieser Praxis fehlte es aber nicht an Gegnern, Johann Knapp[3] weist sie mit den Worten zurück: »nam est arbitraria haec regula et non legalis«. Einige Theoretiker wie Koswick[4] und Felsztyn[5] suchen der Unsicherheit damit zu begegnen, daß sie über der zu alterierenden semibrevis einen punctus alterationis hinzufügen. Soll aber in perfekter Mensur diese ligatura cum opposita proprietate zweizeitig verwendet werden, so tritt dann und wann die Schwärzung ein (Ornitoparch).

Die Geltung longa der ersten Note einer aufsteigenden obliquen Ligatur, welche bei Tinctoris[6], Ramis[7], Adam von Fulda[8], Froschius[9], Wilphlingseder[10] und anderen begegnet, ist eigentlich nur eine logische Folgerung der Bewertung der Schlußnote, die ja ähnlich, mag sie tiefer oder höher stehen, als obliqua nicht longa sondern brevis mißt. Diese Mensur der Anfangsnote fand aber keineswegs allgemeine Billigung. Gafurius[11] zieht z. B. scharf gegen sie zu Felde, und noch im Anfange des 17. Jahrhunderts sehen wir die alte Ligaturenlehre bei Walliser[12] und anderen in voller Reinheit erhalten. Mit früherer Anschauung in Widerstreit steht auch die Meinung von Theoretikern wie Koswick, Ornitoparch und H. Faber, daß die Anfangsnote einer jeden vorn links nach unten gestrichenen Ligatur brevis gelten müsse. Ja, diese Anschauung scheint Pietro Aron sogar auf die Einzelnote zu übertragen und als brevis gegenüber als semibrevis anzusehen. Ersteren Wert

1 Simon de Quercu, »Opus musicum«.
2 Vgl. Wollick, »Opus aureum« II, De alteratione.
3 »Institutio in musicen mensuralem« (1513) III, fol. D^{v}.
4 »Compendiaria musice artis« (1514), Musice figuralis cap. VII.
5 »Opusculum musice mensuralis« IV.
6 »Tractatus de notis et pausis« cap. X (C. S. IV, 43^{b}).
7 »Musica practica« III, 1 cap. 1 (Neuausgabe S. 79).
8 »Musica« III, 11 (G. S. III, 365^{a}).
9 »Rerum musicarum opusculum rarum« XV, fol. D 2^{r}.
10 »Musica Teutsch« (Nürnberg 1574).
11 »Errant iccirco qui primam obliqui corporis notulam in ligatura ascen-[illegible]nte longam ponunt hoc modo: « (»Practica musicae« lib. II cap. V).
12 »Musicae figuralis praecepta« (Argentorati MDCXI) cap. VI, S. 17 ff.

vertritt unter anderen auch Ornitoparch mit der Begründung, daß alle nach links gekehrten Zeichen die Hälfte der nach rechts gewendeten wert seien, letzteren Martin Agricola in seiner »Musica figuralis«. Fast allgemein wird die Möglichkeit zugestanden, daß auch maximae und longae zu Ligaturen, aber unter Wahrung ihrer Einzelformen zusammentreten und Mittelnoten maxima und longa gelten können. Aron[1], Koswick[2], Felsztyn[3], Heyden[4], H. Faber[5] lassen sich neben vielen anderen als Zeugen anrufen. Ja selbst den Wert von semibreves scheint Ornitoparch[6] für Mittelnoten von Ligaturen zulassen zu wollen unter der Bedingung der Streichung nach oben, z. B.: . Hier würde aber die Verwirrung beginnen, da man nicht weiß, ob durch die cauda die erste Note als longa oder die beiden folgenden als semibreves charakterisiert werden sollen, wenn auch dem Irrtum durch Punkte unter den Noten vorgebeugt werden kann, bei denen aber wiederum die Verwechselung mit puncti additionis nicht ausgeschlossen ist.

Im allgemeinen läßt sich die Beobachtung machen, daß die Ligaturen über ihre Blüte hinaus sind. Je weiter wir im 16. Jahrhundert vorwärtsschreiten, um so mehr nimmt der Gebrauch der komplizierten zusammengesetzten Figuren ab. Schon der Schriftgießer Etienne Briard[7] in Avignon (um 1530), wohl der erste Drucker, der mit runden Notentypen operiert, entledigt sich aller schwierigen Formen. Man hatte ja auch bei der steten Zunahme des Gebrauchs kleiner Werte gar keine rechte Verwendung mehr für die aus modaler und instrumentaler Praxis herausgeflossenen Verbindungen langer Noten. Schon 1558 sagt Rev. Don Bartholomeo Lieto Panhormitano in seinem »Dialogo quarto di musica«[8]: »Vi succedera ancho certe figure quadrate ligate insieme in mille modi, ma sara troppo prolisso a dimostrarle e tanto piu che non s'usano, non accade ragionarne, eccetto d'una sorte che spessamente ui incontrera laquale faranno con una linea a man sinistra in su in forma quadrata ouer obliqua et se intendono per

---

1 »Toscanello« XL.

2 »Compendiaria musice artis«, Musice figuralis cap. II.

3 »Opus mus. mens.« II, 2.

4 »Ars canendi« I, 6.

5 »Ad musicam practicam introductio« V.

6 »Musice active micrologus« II, 3.

7 Mit seinen Typen wurden 1532 Werke Carpentras' in der Offizin von Jean de Channay gedruckt.

8 Ich benutzte das Exemplar der Bibliothek Werner Wolffheim.

semibreve come sopra uedesti.« Bereits damals sind also die Ligaturen bis auf die nach oben gestrichene zweier semibreves außer praktischen Gebrauch gekommen. Wenige Jahrzehnte später sehen wir Hans Leo Haßler nur mit den Ligaturen in zweizeitiger und in dreizeitiger Mensur operieren[1].

Die theoretische Kenntnis der Ligaturen erhält sich indes noch lange und zwar aus einem ganz verständlichen Grunde: Blieb doch die alte Literatur in Kirchen, Schulen und Kapellen noch in Gebrauch, zu deren Ausführung man der Kenntnis der alten Lehre bedurfte[2]. Aber doch bröckelt langsam eine Regel nach der anderen ab. Crusius (»Isagoge« 1593) bewertet die Ligatur longa longa. Koswick[3], Ornitoparch[4] und andere mehr geben jeder links nach unten gestrichenen Anfangsnote einer Ligatur, gleichgültig ob sie auf- oder absteigt, den Wert einer brevis. 1607 spricht Michael Praetorius im fünften Teil der »Musae Sioniae« in der Vorrede an den musikalischen Leser die Meinung aus: »die Regula ligaturae (prima carens cauda longa est pendente secunda) wird nicht observiret, sondern sowohl *in ligatura ascendens* als *descendens pro brevi* stets gesetzet«, und 1619 kommt er im »Syntagma musicum«[5] nochmals auf diese Abweichung von der alten Ligaturenlehre zurück. Er erwähnt bei dieser Gelegenheit, daß die alte Type nur noch höchst selten in den Offizinen zu finden sei, und erklärt sich mit Lippius, Haßler und anderen eins in der Ansicht, daß alle schwierigen Ligaturen außer jener von semibreves beseitigt und an ihrer Stelle der Bindebogen angenommen werden müsse.

Wir sehen, die scharfen Worte, welche Joannes Lippius in

---

[1] Vgl. »Denkmäler Deutscher Tonkunst« II, S. IX, und VII, S. VII.

[2] Diesen Gedanken betont besonders Wolfg. Hase in seiner »Gründlichen Einführung in die edle Musica oder Singekunst« (Goslar 1657) mit Beziehung auf die Werke des Orlando und des Vulpius.

[3] »Compendiaria musice artis«, Musice figuralis cap. II.

[4] »Musice active micrologus« II, 3.

[5] Band 3, Teil II, Kapitel 1: »Veterum regula (prima carens cauda longa est pendente secunda) cur observari debeat non video, sed in Ligatura tam descendentem quam ascendentem pro brevi semper sine discrimine habendam iudico, praesertim cum ligatura ista jam ferme exoleverit, et in officinis typographicis rarissime reperiatur. Ego cum Lippio, Haslero et aliis in hac sum opinione, omnes ligaturas intricatas esse semovendas, praeter unam hanc semibrevium et illarum loco hanc virgulam usurpandam esse.«

seiner »Synopsis musicae novae« (Straßburg 1612) gegen die Verwendung von Ligaturen gerichtet hatte[1], waren nicht ungehört verhallt. Auch Johannes Crüger[2], Sartorius[3] und Friderici[4] treten für die Verwendung des in Deutschland wie in Italien bereits bekannten Bindebogens an Stelle der Ligaturen bei großen wie kleinen Werten ein. Immerhin führt die Ligaturenlehre noch einige Jahrzehnte lang ein Scheinleben. Bei Daniel Friderici in seiner »Musica figuralis«[5] (Rostock 1649) ist der Bruch mit der alten Ligaturenlehre vollzogen. Er hält nur an der Bewertung der ligatura cum opposita proprietate fest und faßt im übrigen die Ligaturenlehre in die beiden Regeln zusammen:

1. Wenn drey Breves aneinander gehenget werden / vnd die erste ihre Lineam auffwerts kehret / gilt die letzte 2 Schläge / sie steigen auff oder nieder: .
2. Wenn 2 / drey oder 4 Breves aneinander gehenget werden / vnnd die erste keine lineam oder Schwantz hat / gilt jegliche zween schläge[6] / Sie steigen auff oder nieder: .

Ähnlich lesen wir 1656 in der »Isagoge« des Christoph Demantius über die Figur den Passus: »Hiebey ist zu mercken, daß diese Ligatur von den ietzigen musicis meistenteils nicht observiret werde, sondern jede nota gleichfalls zween Schläge gelten solle.« 1657 betont Wolfgang Hase in seiner »Gründlichen Einführung«, daß die damaligen Komponisten nur »ligaturam brevium

[1] »Partim augetur, partim minuitur praecipue Brevis Ligatione et Obliquatione: quid factum unius syllabae extendendae gratia, tam non necessarium quam recte hodie abolitum porroque abolendum. Dici nequit, quam detrimentose in his signis intra proxima secula delirarint plerique Musici vere ἄμουσοι.«

[2] »Synopsis musica« (1630) cap. IV.

[3] »Institutionum musicarum tractatio nova et brevis« (Hamburg 1635). Er bezieht sich auf die von Crüger zitierte Stelle und wird wieder zur Quelle für Daniel Friderici.
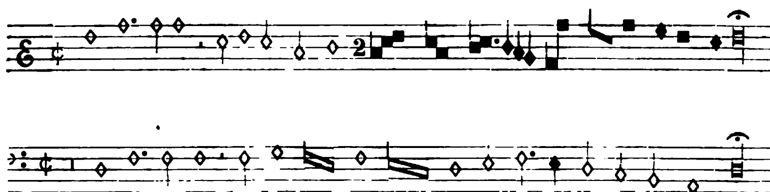
[4] »Musica figuralis.«

[5] Siehe den Neudruck von Ernst Langelütje, der als »Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster in Berlin. Ostern 1901« bei R. Gärtner in Berlin erschienen ist.
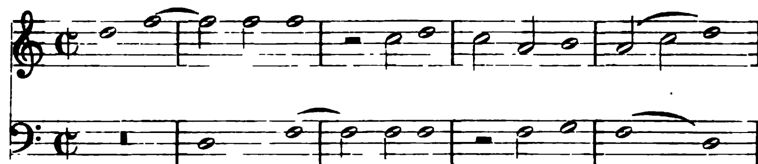
[6] Ein Schlag mißt eine semibrevis.

et semibrevium« behalten. »Unterweilen setzen sie gar keine, sondern gebrauchen an statt derselben diese krumme lineam ⁀ welche denn auch über die minimas, semiminimas, fusas und semifusas kan gesetzet werden: .« In den Werken eines Chr. Hoffmann[1] (1692), Murschhauser[2] (1707), Ahle[3] (1708) und eines Sylva[4] (1725) klingt die Ligaturenlehre aus.

Schwärzung. Wie in alter Zeit der Wechsel der Farbe, so spielt in der Periode der leeren (weißen) Noten die Verwendung voller Formen eine wichtige Rolle. Die einzelne schwarze semibrevis erhält den Wert einer minima, die einzelne schwarze brevis den einer semibrevis, wie Beispiele aus Kodex Trient 89 fol. 96—101 dartun können. Hier dient die Schwärzung als Mittel der Diminution. Aber selbst auf ganze Folgen wird, allerdings unter Zuhilfenahme der proportio dupla, wenn auch nicht unbestritten, die Schwärzung zur Anwendung gebracht. Wilphlingseder[5] zieht hierfür einen Introitus »Me expectant« von H. Isaac als Beispiel an:



Übertragung:



---

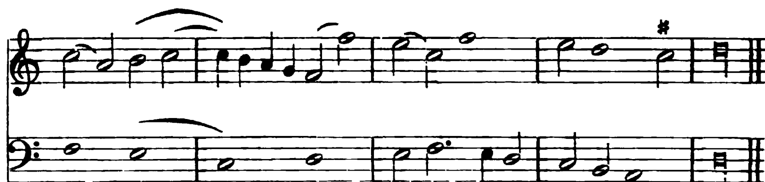
[1] »Kurze und richtige Anweisung zur Singekunst.«

[2] »Fundamentalische kurze und bequeme Handleitung.«
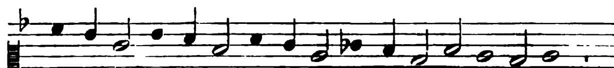
[3] »J. R. Ahle's Singekunst.«

[4] »Arte minima que com semibreve prolac am trata em tempo breve, os modos da Maxima et Longa sciencia da Musica« (Lisboa occidental).

[5] »Erotemata musices« (Noribergae MDLXIII), S. 270 f.



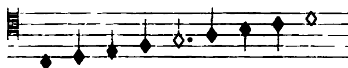
Der Wechsel der Farbe bezeichnet jedoch in erster Linie Wechsel des Rhythmus, bald nach dem Gesetze der aequipollentiae, bald in freier Weise. Besonders häufig begegnet die Folge ■ ♦ oder ♦ ♦ im graden Takte. Diese ist ursprünglich ohne Frage als Triole bewertet und dementsprechend auch zuweilen mit der Zahl 3 bezeichnet worden. Seit der Wende des 15. Jahrhunderts tritt aber, wie aus Arbeiten Pietro Aron's zu erkennen ist, neben die Auflösung im dreiteiligen eine solche im zweiteiligen Rhythmus. Aron[1] stellt noch frei, ■ ♦ als ¤ 3 ◊ oder als 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 und ♦ ♦ als ◊ 3 ◊ oder als 𝅗𝅥. ♩ zu bewerten. Die Folgezeit hat sich für die gradzeitige Auflösung entschieden[2]. Die handschriftliche Überlieferung Obrechtscher Kompositionen erweist z. B. schlagend die Identität von ● ♩ und 𝅗𝅥. ♩. Den Cantus des Christe der Missa »Fortuna desperata« von Obrecht verzeichnet die Handschrift Modena Estense VI H 1:



gegenüber Florenz, Naz. Centr. XIX. 107:



Seltsam berührt es, daß diese verschiedenen Ausdrucksmittel auch nebeneinander gebraucht werden, wofür der Alt des Benedictus der Missa »Si dedero« desselben Meisters Belege darbietet:
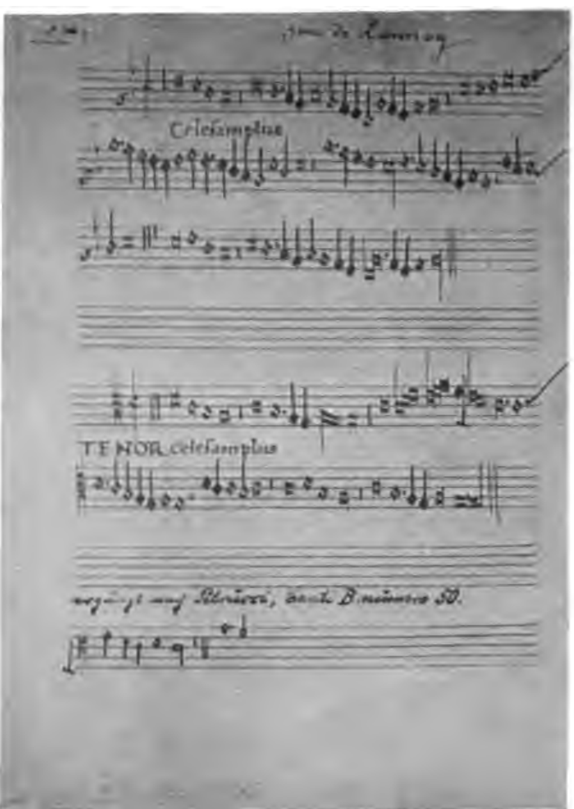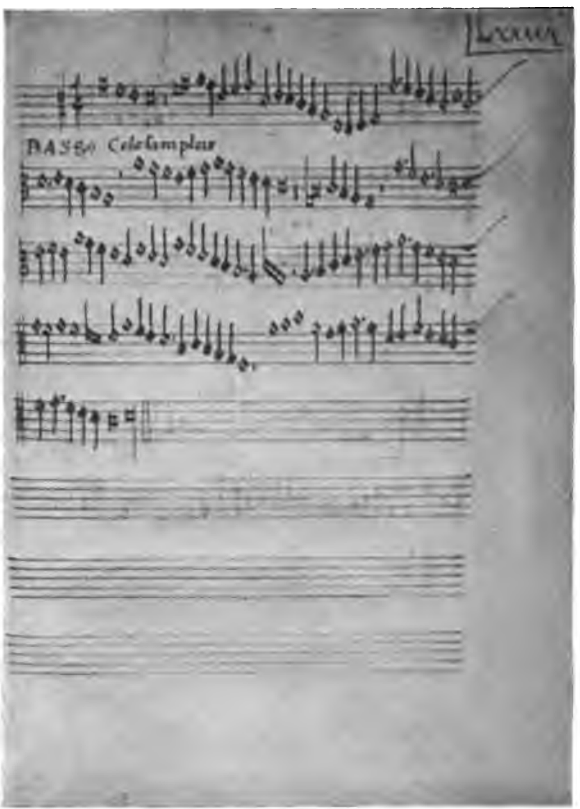


Ein umfangreicheres Beispiel aus der Praxis sei mitgeteilt:

---

1 »Toscanello in musica« XXXVI.

2 Besonders häufig tritt neben ♦ ♦ die Folge ¤ ■ ♦ = 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ auf.





Berlin-Grunewald, Bibl. Dr. Werner Wolffheim cod. memb. saec. XVI ineunt.
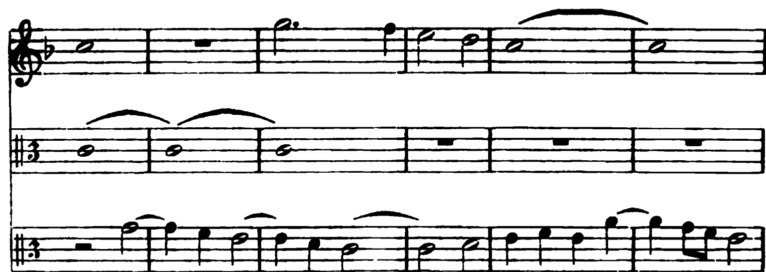
(Zu S. 394.)
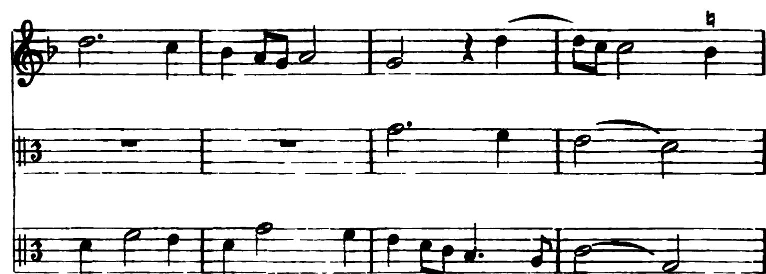
Colinet de Lannoy, Cela sans plus.

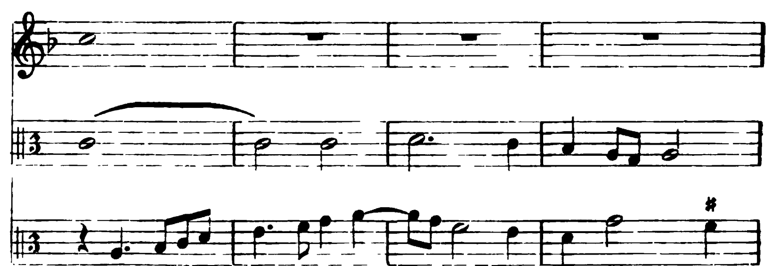
Cele sam plus.
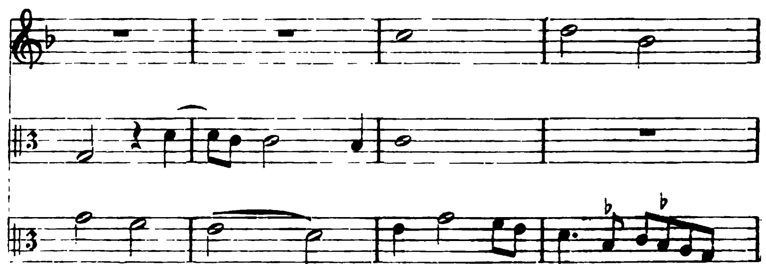
Tenor. Cele sam plus.

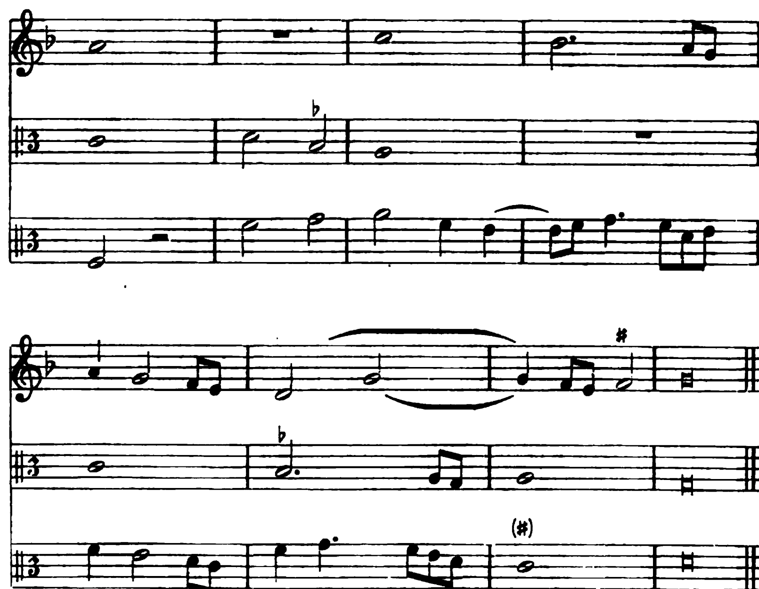
Bassus. Cele sam plus.











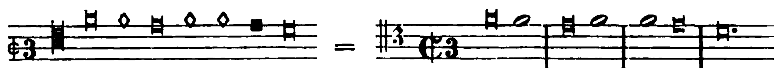
Für konnte auch eintreten und wurde dann gemessen. Weiter wurde ebenfalls die rhythmische Folge und ihre Modifikation gradzeitig bewertet, wobei die letzte minima der Summe der beiden anderen im Werte entsprach[1]:

Ganz folgerichtig glaubt sich hiernach Ernst Praetorius auch berechtigt, im tempus imperfectum eine Folge oder im tempus imperfectum diminutum als aufzulösen, eine Messung, die aber theoretisch nicht überliefert ist. Allgemein gilt in der Musiklehre des 16. Jahrhunderts (Ornitoparch, Felsztyn, Lanfranco usw.) der Satz, daß die Schwärzung im zweiteiligen Takte einen Wertverlust von einem Viertel und im dreiteiligen einen solchen von einem Drittel nach sich ziehe.

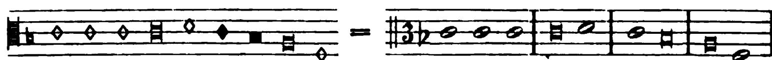
---

[1] Vgl. Melchior Vulpius, »Musicae Compendium Latino-Germanicum M. H. Fabri« (Erfurt 1641), S. 57 f.

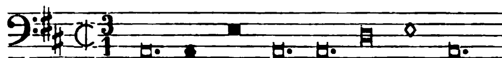
Die Schwärzung im dreiteiligen Takte wird besonders herangezogen, um jene Grundregel der Mensuraltheorie »Similis ante similem perfecta« zu entkräften. Einzelne Musiker schwärzen nur die als similis in Frage stehende Form. So notiert Apelles von Loewenstern in seiner »Vollständigen Kirchen und Hausmusik« (1611):



Die Mehrzahl der Notatoren erstreckt die Schwärzung aber auch auf die vorhergehende, mit ihr zu einer dreizeitigen Einheit zusammentretende Note. So findet sich im Tenor des Canto carnascialesco »Donne no' siam' dell' olio facitori« von Alexander Agricola nach der Quelle Florenz Naz. Centr. XIX, 10. 141 die Stelle:



Ähnlich notiert Andreas Hammerschmidt in seiner »Kirchen- und Tafelmusik« (Zittau 1662):



Aron kämpft gegen diese Ausdrucksweise an, die offenbar die Lehre von der Alteration umgehen will, und betont, daß sich eine Wertfolge ⊟ ◆ ■ ⊟ einfacher ⊟ ◇ ◇ ⊟ darstellen läßt. Die Entwickelung entschied aber für ◆ ■ und ♩ ◆. Ja diese Schreibung wurde im dreiteiligen Takte zum stehenden Gebrauche, wenn die brevis der semibrevis folgte, und zwar selbst in denjenigen Fällen, wo der brevis gar keine andere brevis angereiht wurde.

Rhythmische Folgen wie ◆ ■ und ♩ ◆ führen nach Zarlino (Ist. harm.) bereits zur proportio sesquialtera oder hemiolia hinüber. Im ersteren Falle liegt nach ihm sesquialtera maggiore, im letzteren sesquialtera minore vor. Suchen wir uns erst einmal über die Begriffe proportio sesquialtera und proportio hemiolia klar zu werden. Im Grunde genommen sind beide gleichbedeutend und zielen auf das Verhältnis 3 : 2, das bei der sesquialtera vornehmlich mit weißen, bei der hemiolia immer[1] mit schwarzen Noten

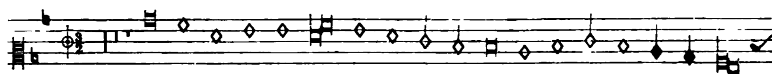
[1] Vgl. Cerreto, »Prattica musicale vocale et strumentale« (Napoli 1601).

zum Ausdruck gebracht wird. Zwei Beispiele einfacher Hemiolen-Bildung seien einmal geprüft:

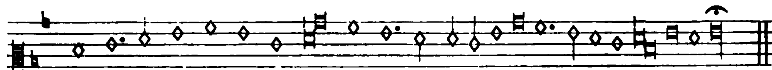
tempus perfectum:
tempus imperfectum:

In beiden Fällen verhält sich die weiße brevis als Takteinheit zur schwarzen wie 3 zu 2, in beiden Fällen werden zwei weiße breves durch drei schwarze aufgewogen. Für diese proportio sesquialtera sind auch die Termini hemiolia (hemiola) temporis, hemiolia maior, proportio tripla oder tripla nigra[1] im Gebrauch. Werden weiße und schwarze semibrevis-Werte in ähnlicher Weise gegenübergestellt, so handelt es sich um die hemiolia (hemiola) prolationis, für die auch die Bezeichnungen hemiolia minor, proportio sesquialtera oder sesquialtera nigra[2] im Umlauf waren. Bei allen Hemiolen kommen die Lehren der Alteration und Perfektion nicht in Frage[3]. In der hemiolia temporis fallen drei semibreves, in der hemiolia prolationis drei minimae auf einen Schlag, d. h. auf das Maß einer semibrevis im integer valor notarum. In ersterer finden sich schwarze breves und semibreves, in letzterer schwarze semibreves und minimae.

Ein hübsches Schulbeispiel überliefern Sebaldus Heyden[4], Glarean[5] und Wilphlingseder[6] in folgendem Satze Joannis Ghiselini:



Cantus. Hemiolia siue Sesquialtera diminuta[7].



[1] Vgl. z. B. Melchior Vulpius in seiner Ausgabe des Faber'schen »Compendium«.

[2] Siehe Daniel Friderici in seiner »Musica figuralis« (Rostock 1649), Wolfgang Hase in seiner »Gründlichen Einführung in die edle Music oder Singe Kunst« (Goslar 1657) u. a. m.

[3] Die gegenteilige Behauptung Spataro's und Felsztyn's ist irrig.

[4] »Ars canendi« (1537), S. 80 f.

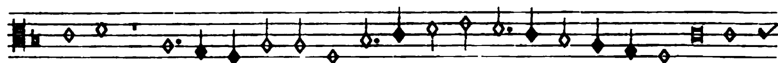
[5] »Dodecachordon« (1547). Ausgabe Peter Bohn (Leipzig 1888), S. 162.

[6] A. a. O., S. 288 ff.

[7] Die Sesquialtera diminuta ist gewissermaßen nur eine Umschreibung der Tripla integra und stimmt mit ihr überein.



Altus. Tripla integra.





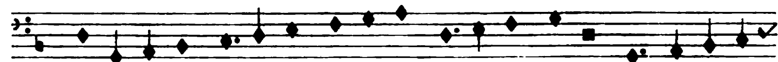


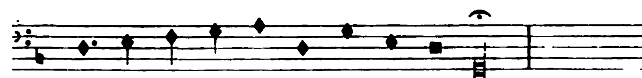
Tenor. Hemiolia Prolationis.

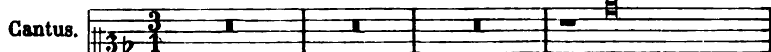




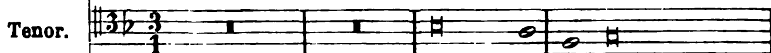
Bassus. Hemiolia Temporis.

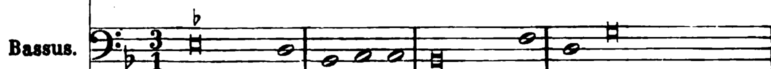












Im Grunde genommen unterscheidet sich die hemiolia temporis von dem Triplum-Verhältnis, abgesehen von der Farbe, nur durch den Mangel an Perfektion und Alteration.

Zu einer eigenartigen Auflösung der Hemiolen im tempus perfectum läßt sich Ernst Praetorius in Anlehnung an die Bewertung der Triolen ♦ ♩, ♩ ♩ ♩ und ♩. ♪ ♩ verleiten. Er überträgt:

3/1

statt 3/1 9/3 3 3 3 3 3 3

Neben der Ganzschwärzung kennt die in Frage stehende Zeit aber auch die Halbschwärzung. Gafurius[1], Lanfranco, Faber und andere vermochten ihr keinen Geschmack abzugewinnen. Indes behielt sie noch lange theoretische Bedeutung, wie die Arbeiten der Wilphlingseder, Adrian Petit-Coclicus, Martin Agricola, Montanos[2] beweisen[3]. Sowohl die longa als auch die brevis kommen einzeln und in Ligatur gebunden halbgeschwärzt vor. Je nachdem es sich um Notengattungen in perfekter oder imperfekter Mensur handelt, verlieren sie ein Sechstel oder ein Achtel ihres Wertes:

tempus perfectum	◨	$= □ + ■ = \frac{3}{3} + \frac{2}{3} = \frac{5}{3}$ brevis
prolatio maior	◨	$= ◇ + ◆ = \frac{3}{3} + \frac{2}{3} = \frac{5}{3}$ semibrevis
tempus imperfectum	◨	$= □ + ■ = \frac{4}{4} + \frac{3}{4} = \frac{7}{4}$ brevis
prolatio minor	◨	$= ◇ + ◆ = \frac{4}{4} + \frac{3}{4} = \frac{7}{4}$ semibrevis[4]
tempus perfectum	◨ (Ligatur)	$= □ + ■ = \frac{3}{3}$ brevis $+ \frac{2}{3}$ brevis
tempus imperfectum	◨ (Ligatur)	$= □ + ■ = \frac{4}{4}$ brevis $+ \frac{3}{4}$ brevis
prolatio maior	◨ (Ligatur)	$= ◇ + ◆ = \frac{3}{3}$ semibrevis $+ \frac{2}{3}$ semibrevis
prolatio minor	◨ (Ligatur)	$= ◇ + ◆ = \frac{4}{4}$ semibr. $+ \frac{3}{4}$ semibr. usw.

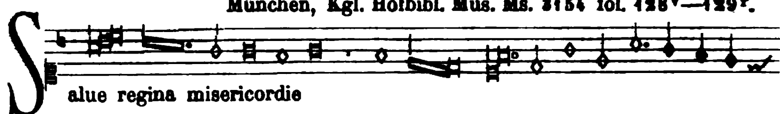
Ein interessantes Beispiel H. Isaac's sei nach Darlegung der Taktzeichen mitgeteilt.

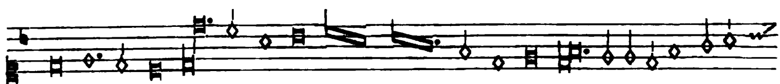
Noch zwei Funktionen der schwarzen Noten, die schon seit altersher bekannt sind, behielten auch im 16. Jahrhundert Bedeutung: die schwarze Note als Mittel der Darstellung der Stimmteilung und des cantus planus gegenüber dem cantus mensuratus. Beide sind neben anderen Funktionen in einem »Salve regina misericordiae« vertreten, welches uns die Handschrift München Mus. Ms. 3154 bewahrt hat.

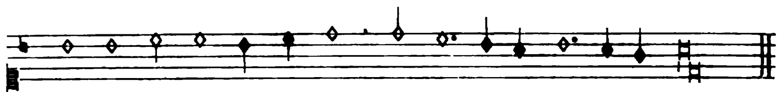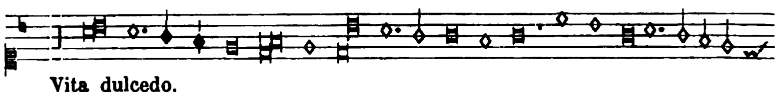
---

1 »Musica practica« II, 11.
2 »Arte de musica« (Valladolid 1592), Teil »Canto de Organo« fol 11r.
3 Siehe Ernst Praetorius, a. a. O., S. 54 f.
4 Vgl. z. B. die Aufzeichnung des 86. Ps. bei Dulichius.

München, Kgl. Hofbibl. Mus. Ms. 3154 fol. 128v—129r.
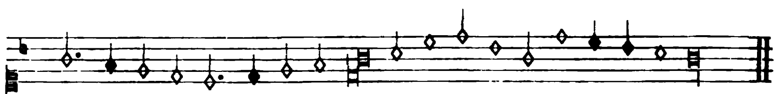




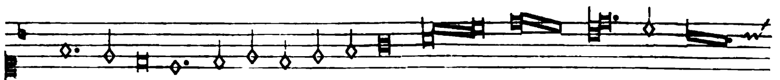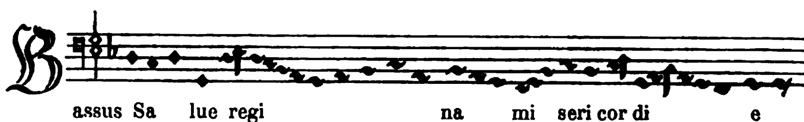






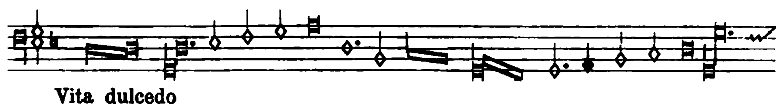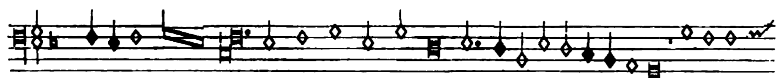




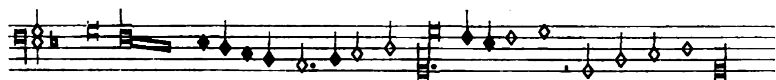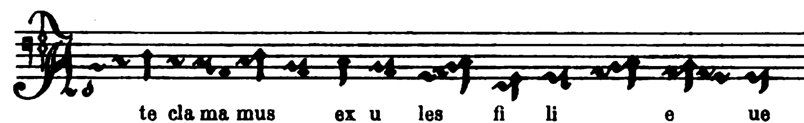




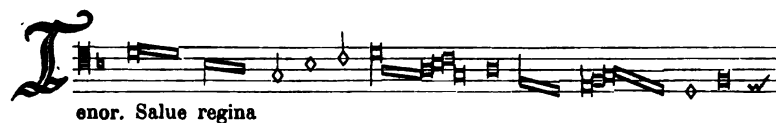



Vita dulcedo
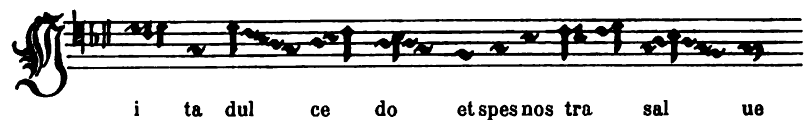


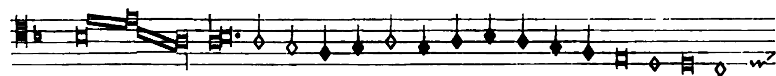



te cla ma mus ex u les fi li e ue


enor. Salue regina




i ta dul ce do et spes nos tra sal ue







Übertragung:

- ri - cor - - - - - - - di - - - - - - - -

Vita dulcedo

- - - - - - - - - - - - - - ae._____ - . Vita dulcedo

Vi - - - - - - - - - - - ta dul

- - - - - - - - - - - - - - ce - - - - - - -

- do ________________ et

spes no - stra________ sal - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - - ve.

Ad te clamamus

Ad___ te cla - ma- - - - - - -

- - - - - - - mus ex- -

- - u- - - - - -les fi- -

- - - - li - - - - - - i

(#) #

E - - . - - - - - - - - - uae.

Kurz hingewiesen sei schließlich noch auf die Anwendung voller Noten zum Zwecke der Wortmalerei. Erwähnt seien als Beispiele Cyprian de Rore's siebenstimmige Messe »Praeter rerum seriem«, Orlando di Lasso's Motette »Nigra es« und Gregor Lange's »Et respondens Jesus« in den »Cantiones sacrae« I, bei dem Worte »caeci«. Andere Fälle von »Augenmusik« weist Einstein in der »Zeitschrift der IMG.« XIV, 9 ff. nach.

Schwarze Noten erhalten sich lange im Gebrauch. Noch 1676 wendet sie Legrenzi in seinen »Cantate e Canzonette« zur Darstellung der Synkopen an.

Taktzeichen. Wie aus der älteren Praxis erinnerlich ist, unterschied man, je nachdem die maxima, longa, brevis oder semibrevis als Einheit angesehen wurde, einen modus maximarum oder maior, modus longarum oder minor, tempus und prolatio. Jede dieser Vortragsarten konnte dreizeitig oder perfekt und zweizeitig oder imperfekt auftreten. Für alle bestand die Möglichkeit, sowohl miteinander in einer Stimme, als auch gegeneinander in verschiedenen Stimmen in Beziehung gesetzt zu werden. Um die einzelnen Taktarten deutlich voneinander zu unterscheiden, hatte bereits die ältere Zeit eine Fülle von Zeichen innerer wie äußerer Art aufgestellt, die sich auch zum großen Teile im 15.—17. Jahrhundert erhalten haben. Aber auch an neuen Zügen fehlt es nicht.

Der modus maior perfectus und imperfectus, den noch Tinctoris und nach ihm Aron, Vanneo, Zarlino mit drei oder zwei longa-Pausen zum Ausdruck gebracht haben, gewinnt eine neue Bezeichnung. Gafurius wendet, vielleicht in Anlehnung an das »innere« Anzeichen des tempus perfectum ⊤⊤, für den modus maior perfectus nur zwei dreizeitige Pausen an und läßt den modus maior imperfectus unbezeichnet. Dabei scheint die Dreizeitigkeit der longa-Pause nicht auf die Teilung der longae zu zielen. Den modus minor, der bei der alten Ausdrucksweise in der bald durch drei, bald durch zwei Spatien verlaufenden longa-Pause schon ohne weiteres ersichtlich war, charakterisiert er als perfekten mit Hilfe einer dreizeitigen longa-Pause und läßt wiederum den imperfekten modus minor unbezeichnet. Diese Lehre findet Anklang: Knapp, Bogentantz, Ornitoparch, Agricola, Faber, Frosch, Lanfranco und andere mehr propagieren sie. Eine Tabelle nach Lanfranco in seinen »Scintille« verschaffe in ihre Anwendung klaren Einblick.

Signa	modus maior	modus minor	tempus	prolatio
	perfectus 3	perfectus 3	perfectum 3	perfecta 3
	perfectus 3	imperfectus 2	perfectum 3	perfecta 3
	imperfectus 2	perfectus 3	perfectum 3	perfecta 3
	imperfectus 2	imperfectus 2	perfectum 3	perfecta 3
	perfectus 3	perfectus 3	imperfectum 2	perfecta 3
	perfectus 3	imperfectus 2	imperfectum 2	perfecta 3
	imperfectus 2	perfectus 3	imperfectum 2	perfecta 3
	imperfectus 2	imperfectus 2	imperfectum 2	perfecta 3
	perfectus 3	perfectus 3	perfectum 3	imperfecta 2
	perfectus 3	imperfectus 2	perfectum 3	imperfecta 2
	imperfectus 2	perfectus 3	perfectum 3	imperfecta 2
	imperfectus 2	imperfectus 2	perfectum 3	imperfecta 2
	perfectus 3	perfectus 3	imperfectum 2	imperfecta 2
	perfectus 3	imperfectus 2	imperfectum 2	imperfecta 2
	imperfectus 2	perfectus 3	imperfectum 2	imperfecta 2
	imperfectus 2	imperfectus 2	imperfectum 2	imperfecta 2

Einige Theoretiker wie Simon de Quercu und Vincentio Lusitano schwanken zwischen alter und neuer Praxis hin und her.

Daneben behauptet sich die Taktbezeichnung mit Hilfe von Kreis und Zahl. Verschiedene Praktiken liegen hier vor. Von einer ganzen Reihe vermittelt uns Ramis de Pareia[1] eingehendere Kenntnis. Als eine ältere Lehre bezeichnet er die Übereinanderlagerung der Zahlen zwei und drei, von denen die untere auf die Teilung des tempus, die obere auf die Teilung der prolatio zielt. In der Tat begegnet diese Praxis bereits bei Johannes Ciconia de Leodio im Anfange des 15. Jahrhunderts. Auch eine Verwendung nebeneinander gestellter Kreise ist Ramis aus der Vergangenheit bekannt.

O O modus perfectus cum tempore perfecto
O C modus perfectus cum tempore imperfecto
C O modus imperfectus cum tempore perfecto
C C modus imperfectus cum tempore imperfecto

Diese Zeichenstellung fand aber nicht den Beifall seines Lehrers Johannes de Monte, der dem Untereinander von Kreis und Halbkreis den Vorzug gab, wobei das obere Zeichen auf den modus, das untere auf das tempus zielte. Ineinander geschobene Kreise wendet Adam von Fulda[2] und nach ihm Nicolaus Wollick, Frosch, Sebaldus Heyden und andere an. So bezeichnet:

◉ den modus maior cum tempore imperfecto cum prolatione maiori,
◎ den modus maior cum tempore perfecto cum prolatione maiori.

Die größte Bedeutung scheint aber seit etwa 1470 die Verbindung von Kreis und Zahl gewonnen zu haben. Schon Ramis übermittelt als eine Praxis des Johannes de Monte die Anwendung der Zeichengruppen $\underset{3}{O}$ $\underset{3}{C}$ $\underset{2}{O}$ $\underset{2}{C}$, wobei wiederum das obere Zeichen die Teilung der longa und das untere die Teilung der brevis erklärt. Das Nebeneinander von Kreis und Ziffer begegnet zuerst in den Schriften von Ramis (1482), Nicasius Weyts[3] und Adam von Fulda[4] (um 1490). Der Kreis zielt meist auf die größte Teilung (Hotby)[5], Kreis und eine Zahl weisen auf die Verbindung von modus longarum und tempus, Kreis mit zwei Zahlen auf die Bestimmung des modus maximarum, modus longarum und des

[1] »Musica practica« (Neuausgabe, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1901, S. 82 ff.).
[2] G. S. III, 361b.
[3] C. S. III, 263b.
[4] G. S. III, 362a.
[5] Florenz, Bibl. Laur. plut. 29,48.

tempus, ein Punkt im Kreise stets auf die perfekte Prolation. Eine abweichende Lehre vertreten Adam von Fulda[1], Philomates[2] und andere. Sie beziehen die hinter dem Kreise stehende Zahl auf den modus und lassen dem Kreise seine alte Beziehung zum tempus. So deuten sie:

○2 als modi et prolationis brevioris perfecti temporis,
C 2 als modi et prolationis brevioris imperfecti temporis.

Wieder andere Wege gehen z. B. Ornitoparch (1517), Lossius (1563), Figulus (1565), Montanos (1592). Ihnen gelten:

○3, C3 } modi maioris { perfecti / imperfecti } temporis perfecti,
○2, C2 } modi minoris { perfecti / imperfecti } temporis imperfecti,
⊙, Ͼ } prolationis maioris { perfecti / imperfecti } temporis,
○, C } temporis { perfecti / imperfecti } prolationis minoris.

Ganz instruktiv ist die Tabelle, welche Ornitoparch[3] seinem Werke beifügt:

Minima	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥	𝆹𝅥
	3	2	3	3	2	2	2	3	3	3	2	2
Semibrevis	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹	𝆹
	3	3	3	2	2	3	3	3	2	2	2	2
Brevis	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸	𝆸
	3	3	2	3	3	2	2	2	2	2	2	2
Longa	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷	𝆷
	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Maxima	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶	𝆶
Signa	⊙3	○3	⊙	⊙2	○2	○	C3	Ͼ3	Ͼ	Ͼ2	C2	C

1 G. S. III, 362a.
2 »Musicae libri quatuor« (1512) II, 6.
3 »Musice active micrologus« lib. II, cap. IV.

Ist, wie in dem Traktate »De discantu« bei Anonymus XII [1], die Zahl vorangesetzt, so bestimmt diese die Teilung der größten Werte, z. B.:

3 ○ = modus perfectus cum tempore perfecto cum prolatione minori.

Doch steht letztere Praxis vereinzelt da, und es ist nicht ausgeschlossen, daß hier nur ein Fehler der Überlieferung vorliegt. Der Text verbietet nicht, die Zahl hinten anzufügen.

Bleibende Bedeutung gewinnt die Zeichenreihe, die in der folgenden Tabelle [2] niedergelegt und bei Guilelmus Monachus, Hotby, Ramis, Anonymus XII, Gafurius, Spataro, Aron, dem Leipziger Anonymus, Wollick, Knapp, Bernhard Bogentantz, Seb. Heyden, Glarean, Wilphlingseder und anderen anzutreffen ist.

⊙ 3	=	modus	longarum	perf.	cum	tempore	perf.	c.	prolatione	maiori
⊙ 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»
○ 3	=	»	»	»	»	»	perf.	»	»	minori
○ 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»
𝇉 3	=	»	»	imperf.	»	»	perf.	»	»	maiori
𝇉 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»
C 3	=	»	»	»	»	»	perf.	»	»	minori
C 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»

⊙ 3 3	=	modus	max.	perf.	c.	mod.	long.	perf.	c.	tempore	perf.	c.	prol.	mai.
○ 3 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
⊙ 2 3	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
○ 2 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
⊙ 3 2	=	»	»	»	»	»	»	perf.	»	»	imp.	»	»	mai.
○ 3 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
⊙ 2 2	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
○ 2 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
𝇉 3 3	=	»	»	imp.	»	»	»	perf.	»	»	perf.	»	»	mai.
C 3 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
𝇉 2 3	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
C 2 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
𝇉 3 2	=	»	»	»	»	»	»	perf.	»	»	imp.	»	»	mai.
C 3 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
𝇉 2 2	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
C 2 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.

[1] C. S. III, 493a.

[2] Siehe meine »Geschichte der Mensuralnotation« I, S. 97.

Es fehlt aber auch nicht an Beispielen, in denen die prolatio durch Zahl oder Kreis bezeichnet ist. So berichtet Tinctoris[1] daß der Komponist Domart das tempus imperfectum cum prolatione maiori durch C 3 und ein anderer Meister Cousin mit derselben Zeichengruppe das tempus perfectum cum prolatione minori zum Ausdruck gebracht habe.

Die Zahl der verwendeten Zeichengruppen schmilzt im Laufe des 16. Jahrhunderts beträchtlich zusammen. Über C, O, ⏀, ₵, C2, C3, ⏀3, ₵3 geht die Praxis nur selten hinaus. Die Zahlen wie die Striche leiten uns hinüber zur Diminution, zur Wertverminderung. Diese erfolgt auf Grund der Anwendung

1. eines Striches durch Kreis und Halbkreis,
2. einer Zahl neben Kreis und Halbkreis,
3. eines echten Bruches,
4. eines umgekehrten Halbkreises,
5. eines Kanons.

Der Strich durch den Ganzkreis veranlaßte in älterer Zeit eine Reduktion der Werte auf ein Drittel (diminutio), die Durchstreichung des Halbkreises eine Reduktion auf die Hälfte (semiditas). Diese Scheidung ist aber seit der Wende des 15. Jahrhunderts fallen gelassen worden. Schon Gafurius erklärt, gestützt auf die Beobachtung vieler Sänger, in seiner »Practica musicae utriusque cantus«[2] die übereinstimmende Wirkung der Virgulen durch Kreis und Halbkreis mit der des Duplum-Verhältnisses, und 1517 betont Ornitoparch[3] unter Angabe von Franchinus Gafurius und Tinctoris als Gewährsleuten, daß sich C zu ₵ und O zu ⏀ wie zwei zu eins verhalten. Die spätere Zeit kennt »virgulariter« nur die Reduktion der Werte auf die Hälfte. Hierfür konnte auch der Kreis oder Halbkreis mit nebenstehender 2 (O2, C2) oder der nach links geöffnete Halbkreis Ɔ gesetzt werden. War dieser durchstrichen Ɔ̸, so erfolgte die Reduktion der Werte auf ein Viertel.
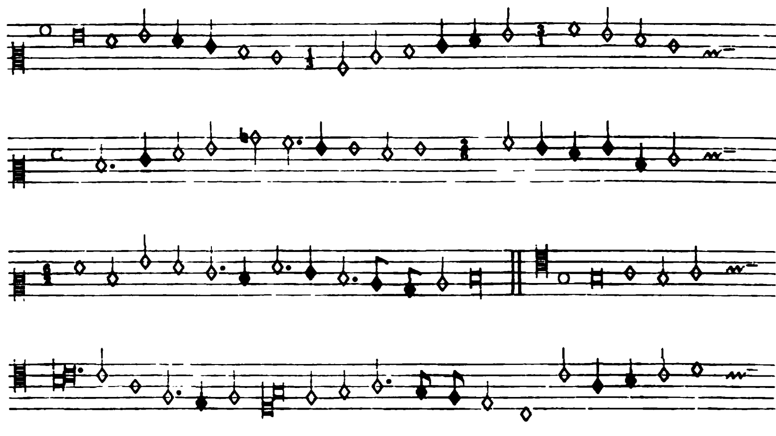
Proportionen. Aber nicht nur *virgulariter*, auch *proportionaliter*, wie Gafurius sagt, oder *numeraliter* nach dem Ausdrucke Ornitoparch's kommt eine Diminution zustande. Die Proportionslehre ist hier aufzurollen. Ein jeder, der sich mit älterer Musikgeschichte befaßt hat, kennt die Bedeutung, welche den Zahlen in der Musikanschauung des Altertums und des Mittelalters beige-

[1] C. S. IV, 175b.
[2] Ausgabe 1512, Blatt 86v.
[3] In dem »Musice active micrologus« lib. II, cap. VIII.

messen wird. Gewaltig war die Aufgabe, welche ihnen bei der vernunftgemäßen Erfassung der Musik zufiel, nicht unwichtig die Rolle, welche sie in der Taktanschauung spielten.

Tinctoris widmet den Proportionen ein ganzes Buch[1], Gafurius behandelt sie aufs eingehendste[2]. Reiche Erörterung finden sie bei Luscinius, Agricola, Petit-Coclicus, Lossius, Picitono, Lanfranco, um nur ein paar Namen zu nennen. Alle jene multiplex-[3], superpartikularen[4] und superpartienten[5] Verhältnisse, die in der Intervall-Lehre begegneten, wurden auch hier von Wichtigkeit[6]. Jedes Verhältnis zweier Zahlen konnte schließlich theoretisch seine Anwendung finden. Eine Proportion $\frac{5}{3}$ bedeutet nichts anderes, als daß fünf Noten gegen drei der gleichen Gattung gesungen wurden, das Verhältnis $\frac{3}{1}$ nichts anderes, als daß drei gegen eine erklangen, eine proportio sesquialtera $\frac{3}{2}$ nichts anderes als die Ausführung von drei Noten gegen zwei. Unechte Brüche riefen eine Wertverminderung, echte eine Wertvergrößerung hervor. Proportionen wurden aufgehoben durch die Zeichen ○ C oder durch gegenteilige Zahlenverhältnisse wie z. B. $\frac{5}{3}$ durch $\frac{3}{5}$. Ein paar Beispiele des Gafurius mögen tieferer Einsicht dienen.

Proportio subtripla.



[1] Das »Proportionale« (C. S. IV, 153 ff.).
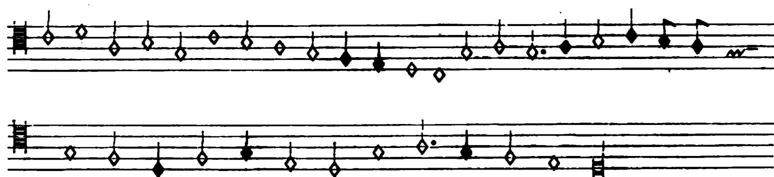
[2] Namentlich im 4. Buch seiner »Practica musicae«.

[3] Die erste Zahl stellt das Vielfache der zweiten Zahl dar (6 : 2).
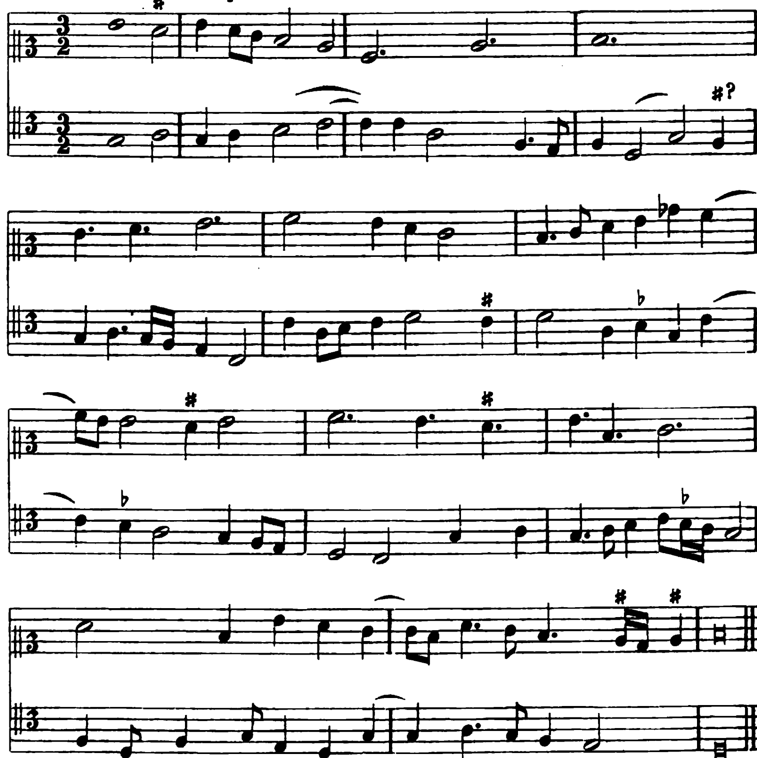
[4] Die erste Zahl übersteigt die zweite um eins (5 : 4).

[5] Die Differenz der beiden Zahlen ist größer als eins (5 : 3).
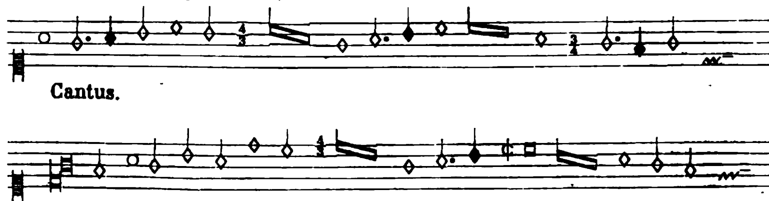
[6] War die zweite Zahl die größere, so unterschied man submultiplex-, sub-superpartikulare und sub-superpartiente Verhältnisse (1 : 3, 4 : 5, 3 : 5).

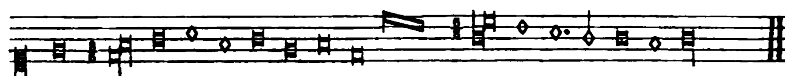


Übertragung:



Proportio sesquitertia (4 : 3).

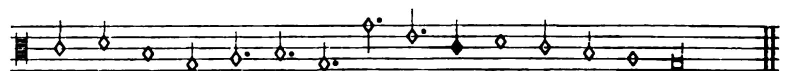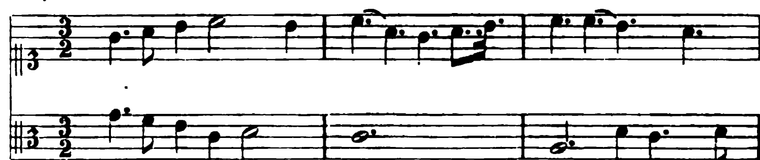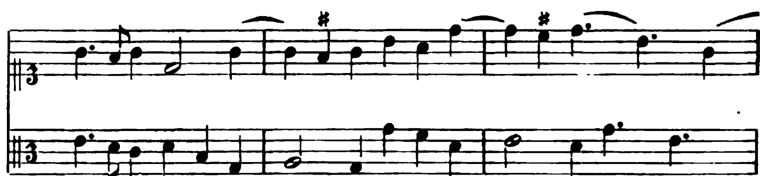






Tenor.
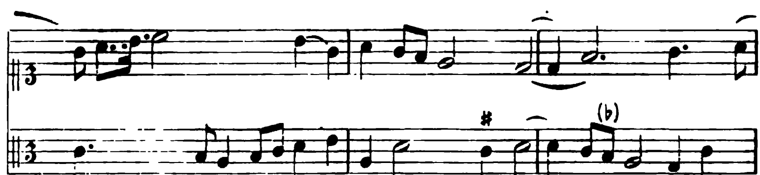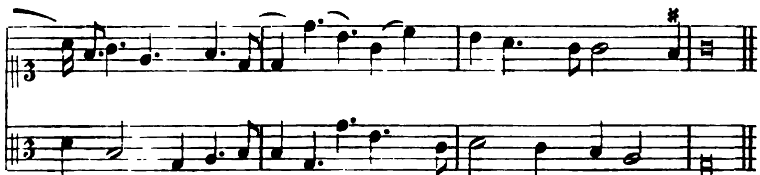




Übertragung:









Einige der Proportionen konnten auch durch canones zum Ausdruck gebracht werden, wie weiter unten gezeigt werden soll. Bestrebungen sind ferner anzutreffen, für einfachere Proportionen besondere conventionelle Zeichen einzuführen. So berichtet Ugolino von Orvieto († um 1449) über den Gebrauch von ◠ für die proportio sesquialtera (3 : 2) und ◡ für die proportio dupla[1]. Gafurius erwähnt Ↄ als Zeichen der proportio sesquitertia[2].

Ein eigenartiges Mittel, durch verschiedene gegeneinander gesetzte Taktzeichen bald Augmentation (Wertvergrößerung), bald Diminution (Wertverminderung) hervorzurufen, tritt uns zum ersten Male bei Ramis de Pareia in seiner »Musica practica« III, 1, cap. 2[3] entgegen, wird dann von Pietro Aron in seinen »Libri tres de institutione harmonica« (1516) und im »Toscanello« (1523) weiter ausgebaut und ist später bei Lusitano (1553), Zanger (1554), Vicentino (1555) und andern Theoretikern anzutreffen. Der Sinn der Zeichengebung ist der, daß der kleinste bezeichnete Wert des einen Taktzeichens dem kleinsten bezeichneten Werte des andern gleichgesetzt wird. Aron's Tabelle möge mit den Erklärungen folgen:

⊙ : Ͼ ähneln im Taktmaß.
⊙ : O } Die minima unter ⊙ entspricht der semibrevis unter { O
⊙ : C }   { C.
⊙ : ₵ Eine minima unter ⊙ ist gleich einer brevis unter ₵.
⊙ : O2 Auch hier entspricht eine minima unter ⊙ einer brevis unter O2, doch sind unter letzterem Zeichen die longae drei- und die breves zweizeitig.
Ͼ : O } Jede minima unter dem ersten Zeichen ist gleich einer
Ͼ : C } semibrevis unter dem zweiten.
Ͼ : ₵ } Jede minima unter dem ersten Zeichen kommt dem Werte
Ͼ : O2 } einer brevis unter dem zweiten gleich.
O : C ähneln im Taktmaß.
O : ₵ Jede semibrevis unter O entspricht zwei semibreves (= 1 brevis) unter ₵.
O : ⦶2 Jede semibrevis unter O kommt dem Werte von vier semibreves (= 1 longa) unter ⦶2 gleich.
₵ : ⦶2 Eine semibrevis unter ₵ entspricht zwei semibreves unter ⦶2.

---

1 Vgl. den Aufsatz von Utto Kornmüller, »Die Musiklehre des Ugolino von Orvieto« in Haberl's »Kirchenmusikalischem Jahrbuch« 1895, S. 35 f.

2 »Practica musicae« lib. IV, cap. V.

3 Neuausgabe (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901), S. 84.

C : ₵ Eine semibrevis unter C hat den Wert einer **brevis** unter ₵.
C : ₵2 Eine semibrevis unter C entspricht einer longa unter ₵2.
₵ : ₵2 Eine brevis unter ₵ gleich zwei breves unter ₵2.
Φ2 : ₵2 ähneln im Taktmaß.
Ɔ : ₵ Unter beiden Zeichen werden die Werte auf die Hälfte reduziert.

Gafurius stand dieser Lehre nicht besonders freundlich gegenüber. Nichtsdestoweniger hat sie in die Praxis Eingang und weitergehende Verwendung gefunden, wie Beispiele von Obrecht, Isaac und andern dartun. Von Isaac sei aus der »Missa Paschalis« jener bereits angezogene lehrreiche Satz, der zugleich die Halbschwärzung illustriert, nach Wilphlingseder[1] mitgeteilt:

Cantus.

Sanctus.

Tenor.

Sanctus.
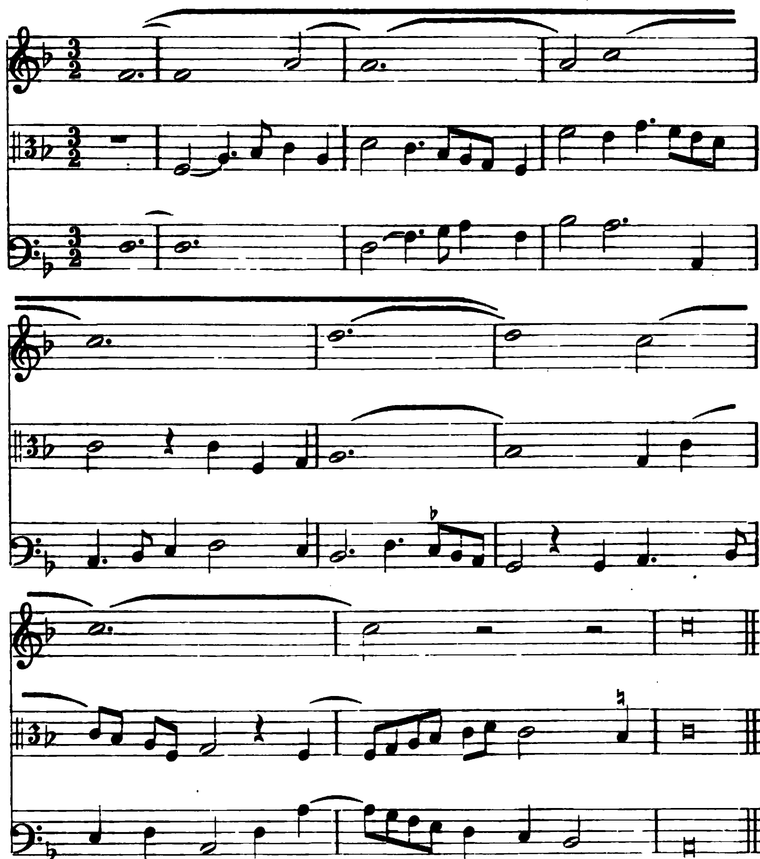
Bassus.

Sanctus.

Das Zeichen Ɔ entspricht ₵. Ihm ist in den andern Stimmen Φ entgegengestellt. Hier ist der kleinste bezeichnete Wert die semibrevis, dort durch den Punkt die minima. Letztere ist demnach im Werte der ersteren vorzutragen. Die Ligatur des Cantus

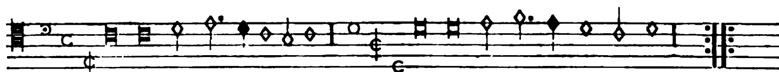
[1] »Erotemata musices«, S. 228 ff. Das Taktzeichen des Cantus ist hier irrtümlicherweise nicht verkehrt. Siehe auch Sebaldus Heyden in seiner »Ars canendi«, S. 72, und den Neudruck bei Bellermann, »Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts«.

besteht nun aus lauter halbgeschwärzten breves. Jede derselben läßt sich zerlegen in ◇ + ◆. Durch die Schwärzung verliert die semibrevis ein Drittel ihres Wertes, das heißt eine minima. Die halbgeschwärzte brevis umfaßt demnach nur $3 + 2 = 5$ minimae, deren jede im Werte einer semibrevis vorgetragen wird. Bei Ausführung der durch den Strich durch das Taktzeichen bedingten Reduktion der Werte auf die Hälfte erhält jede halbgeschwärzte brevis die Geltung von fünf halben Noten:

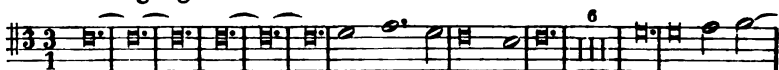


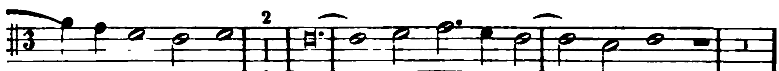
Wie dieses Notationsprinzip der Tenorpraxis dienstbar gemacht wird, das kann uns das Sanctus der Obrecht'schen Messe »Si dedero«[1] zeigen:

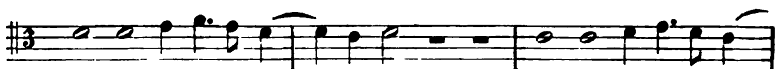
[1] Vgl. meine Ausgabe der »Werken van Jacob Obrecht« (Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis) I, 9, Einleitung S. IX.

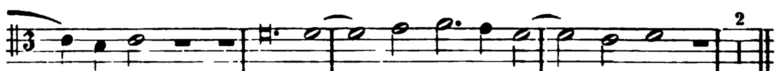


Übertragung:









Die eben erörterte Gegenüberstellung der Taktzeichen mit der daraus erwachsenden Veränderung der Werte ist wahrscheinlich mit im Spiele bei jener Taktanschauung, die bei Adam von Fulda[1] in den Worten ihren Ausdruck findet:

⊙2 . ⊙ . Ͼ In his tribus tactum facit minima, ut hic ♁.
○ . C . ⏀ In his tribus tactum facit semibrevis, ut hic ◇.
¢ . ○2 . C2 In his tribus tactum facit brevis, ut hic ▭.

Ganz allgemein steht die Tatsache fest, daß um die Wende des 15. Jahrhunderts ein Umschwung in der Taktanschauung vor sich ging. Eingehende Untersuchungen widmet den Taktverhältnissen vor allem Georg Schünemann in seiner gediegenen »Geschichte des Dirigierens«[2]. Hielt die ars antiqua bis etwa 1325 an der longa als Takteinheit fest, und rückte in der Zeit der ars nova seit Philippe de Vitry und Johannes de Muris die brevis als Einheitswert in den Vordergrund, so machte sich um 1500 eine starke Bewegung geltend, die für die semibrevis als Takteinheit eintrat. Wir können sie in den Streit Spataro-Gafurius hineinverfolgen. Spataro hält an der alten Anschauung der brevis als Einheit fest, während der fortschrittlich gesinnte Gafurius die semibrevis als solche anerkennt. Während bei Spataro die brevis des tempus perfectum und imperfectum gleich ist, mißt sie

[1] G. S. III, 362.

[2] In Kretzschmar's »Kleinen Handbüchern der Musikgeschichte« X (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913). Siehe auch die »Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens« von Chybinski (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

bei Gafurius unter dem Zeichen O drei und unter C zwei semibreves. Die Folgezeit knüpft im wesentlichen an Gafurius an, die semibrevis als Takteinheit gewinnt allgemeinere Bedeutung, wie schon aus folgender Tabelle des **Ornitoparch**, die seinem »Musice active Micrologus« (1517) entnommen ist, ersehen werden kann:

⊙3	27	9	3	1				
O3	27	9	3	1	½			
C3	12	6	3	1	½			
⊙2	12	6	2	1				
⊙	12	6	3	1		4or tactum unum	8 tactum unum	16 tactum unum
C·	8	4	2	1				
O	12	6	3	1	½			
C	8	4	2	1	½			
	𝆶	𝆷	𝆸	◊	◊	𝆺𝅥	𝆺𝅥𝅮	𝆺𝅥𝅯

Ø	6	3	1½	½				
Ø·	6	3	1½	½				
O2	6	3	1	½				
₵·	4	2	1	½				
₵	4	2	1	½				
C2	4	2	1	½				
	𝆶	𝆷	𝆸	◊	𝆹𝅥	𝆺𝅥	𝆺𝅥𝅮	𝆺𝅥𝅯

Artusi setzt in seiner »Arte del contraponto« (1586—89) die Diminution noch fort und nimmt unter ₵ die longa und unter ₵ die maxima als battuta (Takteinheit) an. Bis in die »Musurgia«

des Athanasius Kircher (1650) hinein können wir diese Lehre verfolgen. Die Praxis verwendet, was Dreßler in seinen »Musicae practicae elementa« III, 3 (1571) richtig betont, vorwiegend den durch ₵ angezeigten diminuierten brevis-Takt. Diesen mag Georg Rhaw[1] auch mit im Auge gehabt haben, als er den semibrevis-Takt als den verbreitetsten bezeichnete. Für die Wahl des Taktzeichens ist aber nicht immer die Takteinheit entscheidend, wenn auch noch 1613 Banchieri in seinen »Brevi et primi documenti musicali« die Meinung vertritt, daß unter den Zeichen ₵ Ɔ Φ die Noten zu brevis-Takten und unter ○ C zu semibrevis-Takten zusammengeschlossen werden. Ihnen steht der dreiteilige tactus proportionatus 3 gegenüber. Schon 1605 behauptet dagegen Joh. Kretzschmar (Cretzschmaier) in seiner »Musica Latino-Germanica« einen unterschiedslosen Gebrauch der Zeichen ○ $\frac{3}{2}$, C $\frac{3}{2}$, 3 und betont besonders, daß bei C die semibrevis im kleinen oder die brevis im großen Takt ausgeführt werden kann. Allem Anschein nach ist meist der Inhalt einer Komposition und die damit in Zusammenhang stehende Wahl der Notenzeichen[2] für die Wahl der Takteinheit maßgebend gewesen. So berichtet Michael Praetorius[3], daß Tonstücke mit kleineren Notenwerten, wie Madrigale, gern unter dem Zeichen C, die in größeren Notenwerten dahinströmenden Motetten aber unter ₵ notiert würden. Der Charakter des Tonstückes wird demnach ausschlaggebend sein müssen, ob wir bei Übertragungen unter diesen Zeichen brevis- oder semibrevis-Takte annehmen wollen. Starken Schwankungen sind im 17. Jahrhundert namentlich die Zahlen, besonders die Proportionen, in ihren Beziehungen zu Kreis und Halbkreis ausgesetzt. Schünemann[4] hat bereits auf Inkonsequenzen bei Frescobaldi und auf die vielfachen Varianten des Tripeltaktes bei Michael Praetorius hingewiesen. Bei Athanasius Kircher stehen wir in seiner »Musurgia«[5] folgenden Verhältnissen gegenüber:

---

[1] »Enchiridion musicae mensuralis« (Leipzig 1520), Blatt Giiii r.

[2] Die Wahl der Notenzeichen spielte auch bei den Madrigalen eine Rolle. Die in schnellem Tempo verlaufenden, mit kleineren schwarzen Notenwerten  ausgezeichneten »Madrigali a note nigre« oder »nere« (cromatici? von croma und semicroma), standen den Werken breiteren Gepräges »a note bianche« mit den Werten gegenüber. (Kroyer, »Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal«, S. 51 ff.)

[3] »Syntagma musicum« III, 49 f.

[4] A. a. O., S. 74.

[5] Rom 1650.

Einen Takt umfassen in

C· eine halbe Note (gegen das Zeichen C in einer anderen Stimme)
C3, C·$^{3}_{2}$, 3 drei Viertel
C ₵ vier Viertel
C$^{6}_{4}$ sechs Viertel
C·, 3, C$^{3}_{2}$ drei Halbe oder sechs Viertel usw.
₵ zwei Ganze, vier Halbe, acht Viertel
₵, Φ$^{3}_{2}$, O$^{3}_{1}$, ⊙3, C·$^{3}_{1}$, ₵$^{3}_{2}$ drei Ganze, sechs Halbe usw.
Φ$^{3}_{2}$, ₵3 drei breves.

Sehen wir hier noch die alte Anschauung vom tactus maior (brevis-Takt), tactus minor (semibrevis-Takt) und tactus proportionatus (Tripel- oder Sprung-Takt) lebendig, so macht doch die schwankende Bezeichnungsweise betroffen. Dann und wann zeigt sich bereits jener neue Sinn der Proportionen, bei denen der Zähler die in einem Takte vorhandene Anzahl rhythmischer Werte angibt, deren Größe durch den Nenner bestimmt wird. Klar lernen wir diese Anschauung bereits bei G. M. Bononcini in seinem »Musico prattico« vom Jahre 1673 kennen[1], wenn er als Hauptregel für das Verständnis der neben C und ₵ damals üblichen Taktzeichen O$^{3}_{1}$, C$^{3}_{1}$, Φ$^{3}_{2}$, ₵$^{3}_{2}$, C$^{3}_{2}$, ⊙$^{3}_{1}$, C·$^{3}_{1}$, ⊙$^{3}_{2}$, C$^{3}_{4}$, C$^{3}_{8}$, C$^{9}_{4}$, C$^{9}_{8}$, C$^{9}_{16}$, C$^{6}_{4}$, C$^{6}_{8}$, C$^{12}_{8}$, C$^{12}_{16}$ angibt »che il numero sotto posto denota quante figure andauano, ò s'intende, che andassero alla battuta et il sopra posto, quante ne vadino per l'auenire«. Es werden in einer battuta (Takt) zusammengefaßt unter

O$^{3}_{1}$ C$^{3}_{1}$ drei semibrevi (◊)
⊙$^{3}_{1}$ C·$^{3}_{1}$ drei minime (◊)
⊙ C· eine minima
Φ$^{3}_{2}$ ₵$^{3}_{2}$ drei semibrevi
C$^{3}_{2}$ drei minime ◊
C$^{3}_{4}$ drei semiminime ♦
C$^{3}_{8}$ drei crome ♦
C$^{9}_{4}$ neun semiminime ♦
$^{9}_{4}$ neun crome ♦
C$^{9}_{16}$ neun semicrome ♦
C$^{6}_{4}$ sechs semiminime ♦
C$^{6}_{8}$ sechs crome ♦
C$^{12}_{8}$ zwölf crome ♦
C$^{12}_{16}$ zwölf semicrome ♦

Nur wenige der alten Taktzeichen und Proportionen haben sich in unserer Notenschrift erhalten. Den alten Sinn bewahrt haben im wesentlichen nur C, ₵ (alla breve) und 3.

[1] Siehe Schünemann, a. a. O., S. 76.

Kurz berührt sei noch die kanonische Bezeichnung von Diminution und Augmentation und dabei gleich die Anwendung von canones im allgemeinen erwähnt. Unter canon = Lehrsatz ist die Anweisung zu verstehen, welche dann und wann für die Ausführung einer notierten Reihe gegeben wurde. Solche canones lassen sich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Wohl dem ältesten stehen wir bei den Erläuterungen gegenüber, die zur Niederschrift des Sommerkanons[1] hinzutreten. Reicherer Verwendung der Kanonik begegnen wir bereits in der Musik des 14. Jahrhunderts. Handschriften wie Paris fr. 22546, Paris ital. 568 und Chantilly Musée Condé 1047 bieten zahlreiche Beispiele dar. Aus dem erstgenannten Kodex sei das berühmte Rondeau Machaut's »Ma fin est mon commencement«[2] erwähnt, dessen Text die Ausführung der notierten Reihe an die Hand gibt, ein Fall, der mehrfach in der Literatur wiederkehrt[3]. Klar sind die canones des Kodex ital. 568, wenn z. B. der Tenor von »Passerose de biaute« den Vermerk trägt: »De quo fit contratenor fugando per unum tempus«. Neben einer Fülle von Anweisungen ähnlicher Art[4] weist der Chantilly-Kodex auch bereits solche auf, die in die Form eines Rätsels gekleidet sind. Bekannt ist aus Pierre Aubry's Publikation »Les plus anciens monuments de la musique française«[5] der Neudruck von Baude Cordier's »Tout par compas suy composés«. Ähnliche figürliche Einkleidung hat der Rätselkanon desselben Meisters über dem Texte »Belle bonne sage plaisant et gente« gefunden. Mit der Kunst der Niederländer nimmt auch die kanonische Einkleidung der Niederschriften an Umfang zu. Besonders gern knüpft sie an Tenor und Contratenor von Messen und Motetten an und sucht aus kleinen melodischen Gliedern die Grundlage für ausgedehnte Sätze zu gewinnen. Eine Reihe solcher canones werden 1482 von Ramis de Pareia in seiner »Musica practica« III, 4[6] theoretisch erörtert. In Dufay's Messe »Se la face ay pale« trägt

---

[1] Wooldridge, »The Oxford History of Music, vol. I« (Oxford 1901), S. 326 ff., und »Early English Harmony«, Tafel 22.

[2] Siehe meine »Geschichte der Mensuralnotation« II, 40.

[3] Vgl. die Studien von H. Riemann in der »Zeitschrift der IMG.« VI, 466 ff. und VII, 137 ff.

[4] Erwähnt sei nur der Leitvermerk, welcher sich zu der Komposition Jo. simon de haspre's über den Text Ja. de noyon's »Puisque ie sui fumeux« findet: »Ad semicirculum in proporcione sex qui tercia vbique et notule uacue balate in proporcione dupla cantetur. Et obseruatur modus perfectus in primo cursu balate.«

[5] Paris, Welter 1905, Tafel 22.

[6] Neuausgabe (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1901), S. 90 f.

der Tenor des »Et in terra«[1] den Canon »Crescit in triplo et in duplo et ut iacet«. Die Tonreihe wird erst unter den dreifachen, dann unter den doppelten Werten und schließlich im integer valor notarum gesungen. Das Sanctus der Messe »Lomme arme« von Busnois weist den Kanon auf: »Ibi thesis assint ceptra, ubi arsis et e contra«, nach dem die in der Schrift aufsteigenden Intervalle in praxi nach unten hin abgemessen werden sollen und umgekehrt. In anderen Werken Busnois' begegnen die canones: »Ubi *α* ibi *ω* et ubi *ω* finis esto« oder »Ne sonites cacefaton, sume lichanos hypaton«. Ersterer verlangt den Vortrag der notierten Stimme von hinten nach vorn, letzterer die Ausführung von einer anderen Stufe aus, als sie die Schrift angibt, nämlich von der lichanos hypaton, von *e* aus. Der Wunsch der Transposition in die höhere Oktave wurde in die Form »Suspendimus organa nostra« oder jener der Ausführung in der tieferen Oktave in die Worte »Descendant in profundum quasi lapis« gekleidet. Noten wurden schriftlich fixiert, die nicht für den Vortrag berechnet waren, und ihre Ausscheidung durch Sätze angedeutet wie »Ne recorderis«, wobei die Töne *re* fortfallen, oder »Neque reminiscaris«, wobei alle Töne, auf die die Solmisationssilben *re* und *mi* anzuwenden sind, unberücksichtigt bleiben[2].

Taktstriche. Ein neuer Zug kommt seit dem 15. Jahrhundert in die Notation durch die Einführung des Taktstriches. Er übernimmt allmählich die Rolle, die die Taktpunkte im 14. Jahrhundert gespielt haben. Über seine Anwendung liegen einige Untersuchungen von W. H. Cummings[3], Otto Kinkeldey[4] und Georg Schünemann[5] vor. Schon im frühen Mittelalter begegnen Denkmäler, die mit ihren Distinktionsstrichen den Eindruck von Taktstrichen vorspiegeln. Es sei nur auf einige Codices verwiesen, aus denen Wooldridge in seiner »Early English Harmony« und Stainer in seiner »Early Bodleian Music« Proben im Faksimile veröffentlicht haben:

London, British Museum Burney 357. saec. XIII. (Wooldridge, Tafel 9—10.)

[1] »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« VII (1900), S. 122 ff.

[2] Vgl. zur Kanonik auch P. Martini in seinem »Saggio fondamentale« (Bologna 1775) II, S. XXV.

[3] Siehe seinen Artikel »Bar-lines« in Nr. 739 der »Musical Times« (1904).

[4] »Klavier und Orgel« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910), S. 109 ff., 193 und 204.

[5] »Geschichte des Dirigierens« in H. Kretzschmar's »Kleinen Handbüchern der Musikgeschichte« X, S. 70 ff.

Cambridge, Univ. Library Ff. I. 17. saec. XIII. (Wooldridge, Tafel 25—27.)

London, British Museum Harl. 524. saec. XIII. (Wooldridge, Tafel 32.)

London, British Museum Arundel 248. saec. XIV. (Wooldridge, Tafel 36.)

Oxford, Bodley Ms. Lat. Th. d. 1. datiert 1436. (Stainer, Tafel 29.)

Von deutschem Boden könnte die Handschrift München Hofbibl. lat. 5539 besonders mit fol. 31ᵇ genannt werden. In der ars antiqua täuschen Pausen, die in der Schrift ihren verschiedenen Werten nach nicht auseinander gehalten, sondern mehr oder minder alle in der Form des finis punctorum (Strich durch alle Spatien) geschrieben werden, Taktstriche vor. Um dies zu erkennen, braucht man nur einmal die Tafeln 62ᵛ bis Schluß von Aubry's Faksimile-Ausgabe des Bamberger Kodex lit. 115[1] aufzuschlagen.

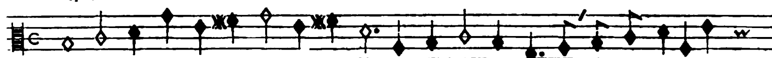
Eins der frühsten Beispiele für die Anwendung wirklicher Taktstriche begegnet in dem Pariser Kodex fr. nouv. acq. 6771 auf fol. 85 mit dem zweistimmigen »Questa fanciulla«. Deutlich erkennen wir die Absicht, mit Hilfe des Taktstriches die beiden übereinander gesetzten Stimmen in klare Beziehung zu bringen. Als ein Mittel schneller Orientierung tritt uns auch in der Folgezeit der Taktstrich entgegen, anfangs nur bei Tabulaturen, Generalbaß und Partituren, dann aber auch in einzelnen Stimmen, die mit einer Fülle kleinerer, nicht leicht zu übersehender Notenwerte operieren, bis er schließlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemeinere Bedeutung gewinnt. Die deutschen Orgel-Tabulaturen Ileborgh's von Stendal (1448) und Conrad Paumann's (1452) machen den Anfang in der handschriftlichen Überlieferung. Martin Agricola mit seiner »Musica instrumentalis« (1528) und Attaignant mit seiner »Tres breve et familiere introduction« (1529) beginnen die Reihe gedruckter partiturartiger Entwürfe. Bermudo scheint der erste Theoretiker zu sein, der (1550 in seiner »Declaracion de instrumentos musicales«) des Taktstriches, aber nur in Beziehung auf Tasteninstrumente, gedenkt. In seiner Anwendung auf Instrumentalstimmen (Violone) begegnen wir ihm 1553 bei Diego Ortiz in seinem »Trattado de glosar«. 1555 empfiehlt ihn Nicola Vicentino für sechs- und mehrstimmige Kompositionen. Besondere Bedeutung gewinnt der Taktstrich seit der Wende des Jahrhunderts für den Generalbaß, der,

[1] »Cent motets du XIIIᵉ siècle« (Paris 1908).

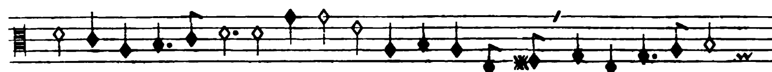
offenbar von dem Einteilen (partire) in Takte, nicht selten jene Bezeichnung Partitur erhält, welche vornehmlich auf den Verband mehrerer übereinander gelagerter Stimmen ihre Anwendung findet. Ein beweisendes Moment für den Taktstrich als Mittel schneller Orientierung ist darin zu erblicken, daß er in einzelnen Kompositionen nur dann und wann, zuweilen nur bei Abschnitten, namentlich aber bei rhythmisch schwer zu übersehenden Notengruppen gesetzt ist, hier semibrevis-, dort brevis-Takte oder auch größere Gruppen abteilt. Werke Gesualdo's[1] weisen ihn bereits auf.
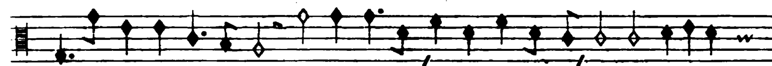
Entsprechend den kleinen Strichen, welche bei akzentischen Gesängen zur Abteilung von cola gebraucht werden, verwenden die Musiker des 17. Jahrhunderts dann und wann ähnliche Striche zwischen den Noten, an der obersten oder untersten Linie, die über die taktische Einteilung orientieren sollen. Eingehend erörtert Michael Praetorius in seinem »Syntagma musicum« III, 34—35 diese Praxis, die er auch in seinen gedruckten Werken verwertet, wie ein Beispiel aus der »Polyhymnia caduceatrix« zeigen mag[2]:

Tenor Instrumentalis.



Exultemus adjutori nostro: Halelujah.







Jo. Kretzschmar[3] operiert auch mit einem »zeichen der theilung, welches in einem Trippel zweene Tact von einander theilt als ⸗/⸗ «, und einem »zeichen der vollkommenheit, welches

---

[1] »Partitura delli sei libri de' Madrigali a cinque voci« (Genova, 1613).

[2] Vgl. Schünemann, a. a. O., S. 72 f. Auch ich habe die Punkte, mit denen nach Praetorius italienische Autoren die Takte abgrenzen sollen, nach dem 15. Jahrhundert nicht mehr angetroffen.

[3] »Musica Latino-Germanica« (Leipzig 1605).

eine kurtze oder eine halbkurtze vollkommen macht in den Trippeln daß man ein gantzen Trippeltact darauff helt als «.

Eine feste Zeitgrenze für die Einführung des Taktstriches in den Gesangsstimmen läßt sich nicht angeben[1]. Die Annahme des Datums 1660 bzw. 1670 bei Petri in seiner »Anleitung zur praktischen Musik«[2] läßt sich nicht rechtfertigen. Berichtet er doch selbst, daß zum Beispiel Quirsfeld 1702 von Taktstrichen noch nichts weiß. Baudrexel (1664) und Georg Bleyer (1670) setzen, um ein paar Fälle von deutschem Boden herauszugreifen, nur dann und wann Taktstriche, Adam Krieger 1667 noch keine, wohl aber Thomas Eisenhuet 1680.

Korrekturmittel. Das Kopieren von Tonsätzen zog so manchen Fehler nach sich, dem die Schreiber nicht gleich mit dem Messer zu Leibe rücken wollten. Sie schufen sich daher Mittel der Korrektur, von denen einige konventionelle Bedeutung erlangten. So findet sich in den Trienter Codices 87 und 92 unter irrtümlich voll geschriebenen Noten der Buchstabe v (vacuae). Für denselben Zweck gebrauchen die Münchner Handschriften Hofbibl. Mus. Ms. 3154 und Univ. Bibl. Art. 239 ein nach oben geöffnetes Häkchen, das ebenfalls aus dem v entstanden sein könnte. Annaberger Handschriften weisen an dessen Stelle zwei Strichchen auf, die als griechisches η oder doppel-*i* *ij* angesehen werden können. Dieses Zeichen gewinnt Allgemeingültigkeit. M. Agricola, Lossius, H. Faber, Christoph Rid (1572), Joh. Crusius (1595), Melchior Vulpius, Adam Gumpeltzhaimer (1665), Wolfgang Hase (1667), alle gebrauchen dieses signum dealbationis. Jo. Kretzschmar (1605) empfiehlt zu demselben Zwecke zwei Punkte unter der Note.

Chr. Demantius setzt statt der beiden Striche die arabische Ziffer 2 unter eine schwarze Note zum Zeichen, »daß sie sol weis seyn«.



Ist eine brevis oder semibrevis irrtümlich nach unten gestrichen, so hebt die entgegengesetzte cauda die Streichung auf. Orni-

---

[1] Ein frühes Beispiel für Verwendung der Taktstriche auf deutschem Boden bilden Kittel's »Arien und Kantaten« vom Jahre 1638.

[2] Leipzig, Breitkopf, 1782, S. 93.

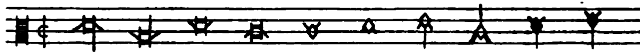
toparch erwähnt diese Praxis bereits in seinem »Micrologus«. Heinrich Faber übernimmt fast dieselbe Ausdrucksweise, indem er betont: Figura duabus descripta caudis nullam habere putatur. In wörtlicher Übersetzung kehrt dieser Satz bei Christoph Rid in seiner »Musica« (Nürnberg 1572) wieder und behält auch bei Gumpeltzhaimer in seinem »Compendium musicae latino-germanicum« (Erfurt 1665) noch Geltung. Denselben Zweck erfüllt ein »überzwerches Strichlein«:



Eine fälschlich für eine semibrevis notierte brevis wird nach Ausweis des Kodex Annaberg durch einen links nach oben gezogenen Strich zur semibrevis.

Irrtümer in der Stellung der Note werden durch auf- oder absteigende Strichchen am Notenkörper beseitigt. Hierüber spricht Adam Gumpeltzhaimer:

»Wenn ein Nota falsch gesetzt wird, so pflegt man dieselb mit zweyen kleinen strichlein zu verzaichnen; wo nun dieselbigen hingezogen werden, es sey in das spacium oder auff die linien, da muß man die Noten singen.«



Dieses Korrekturmittel kommt schon in den codices aus dem Ende des 15. Jahrhunderts wie Berlin Kgl. Bibl. Mus. Ms. Z 21 und Leipzig Univ. Bibl. 1494 vor und begegnet dann in fast allen Gebrauchshandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts[1].

Abkürzungszeichen. Für Orgel und Laute bürgerte sich, wie wir noch sehen werden, frühzeitig der Brauch ein, reihenweise auftretende Rhythmen nur in ihrer ersten Note dem Werte nach zu bezeichnen und an diesem Werte bis zur Ablösung durch ein anderes rhythmisches Zeichen festzuhalten. Diese Praxis bekam im Laufe der Entwickelung allgemeinere Bedeutung und fand auf den ganzen Bereich der Musik Anwendung, zumal dann, wenn es sich um mehrfache Wiederholung desselben Tons handelte. Die Figur ♩♫ ersetzte man durch ♩., die rhythmische Formel ♩♬♬

[1] Die falsche Deutung in meiner »Geschichte der Mensuralnotation« I, 403 ff. wird hiermit richtiggestellt.

durch [notation] und [notation] durch [notation]. Ähnlich erhielt die tremolierende Figur [notation] den stenographischen Ausdruck [notation] und wurde für [notation] [notation] gesetzt. Das wogende Tremolo Gluck's [notation] wurde kurz als [notation] aufgezeichnet, von anderen verwandten Fällen zu schweigen, die bereits in das Gebiet der Verzierungen übergreifen. Ihr Wesen und ihre Bedeutung mag aus den vorliegenden Spezialwerken von Dannreuther[1] und Beyschlag[2] ermittelt werden, die leider beide nicht allen Ansprüchen genügen können. In die Reihe der Abkürzungen gehört auch die Wiederholung eines ganzen Teils, die durch das Wiederholungszeichen zu erkennen gegeben wird, in vielen Fällen aber namentlich im 14. und 15. Jahrhundert nur an den nebeneinander gestellten verschiedenen Wendungen von Halb- und Ganzschluß (ouvert-clos, apertum-clausum, aperto-chiuso) kenntlich ist. Die Aufzeichnung des Ganzschlusses setzt meist bei einem der letzten, beiden Kadenzen gemeinsamen Töne ein. Sollen nur einzelne Takte mehrfach erklingen, so drückte man dies zuweilen durch die Zeichen [notation] oder [notation] aus.

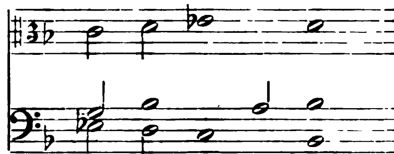
Chromatik. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts ist ein sparsamer Gebrauch der Accidentien zu beobachten. Die Lehre von den semitonia subintellecta, die durch die Stimmführungsregeln des Diskants bedingt sind, bleibt in Geltung. Gegen Anfang des 16. Jahrhunderts vollzog sich aber ein Wandel; das Zwingende der Regel, daß die Terz vor der Quinte und die Sexte vor der Oktave bei Außenbewegung der Stimme groß, bei Abwärtsbewegung klein sein müsse, und daß Terzen vor dem Einklang und Sexten vor den Quinten als kleine erklingen sollen, wird nicht mehr anerkannt. Pietro Aron erinnert noch 1516 in seiner »Institutio harmonica« lib. III cap. 13 an diese alte Praxis, betont aber,

[1] »The musical ornamentation«, 2 Bände, 1893—1895.

[2] »Die Ornamentik der Musik« (Leipzig 1908).

»daß Gesetz und Gepflogenheit dieses Jahrhunderts sie nicht zwänge, die Konsonanzen derartig aneinander zu reihen, sondern daß vielmehr die hervorragendsten Vertreter der modernen Kunst diesen Gebrauch gering einschätzten, und daß ihre Gesänge angenehmer und lieblicher seien«. Jetzt ist der Gang der Stimmen ein ungebundener geworden. Aron verlangt aber, daß die Komponisten nun ihre Absicht hinsichtlich der gefärbten Töne klar und zweifellos zu erkennen geben, besonders bei ungewöhnlichen Intervallen wie verminderten Quinten und Tritoni. Seit jener Zeit lassen sich unter den Theoretikern zwei Lager beobachten: die einen vertreten die alte Lehre noch mit aller Schärfe wie Johannes Paduanus Veronensis in seinen »Institutiones« 1578 und Zacconi in seiner »Prattica di musica« Parte seconda 1622, die anderen erkennen ihre Bedeutung an, betrachten sie aber nicht mehr als Gesetz. Mit Adrian Willaert und Alfonso della Viola behauptet Soardo in Luigi Dentice's »Duo Dialoghi della musica« 1553, »che le regole delle seste et terze minori et maggiori siano arbitrarie et non legali«. Ein ähnliches Urteil gewinnen wir auch aus Nicola Vicentino's »Musica ridotta alla moderna prattica«.
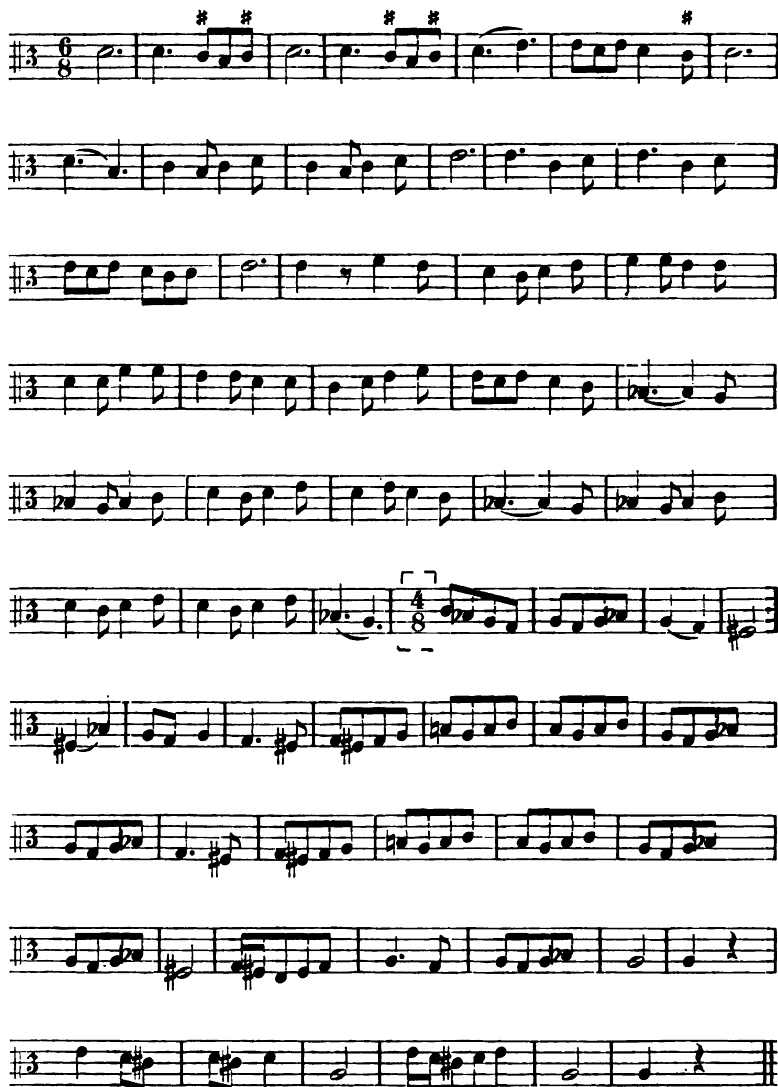
Jetzt, wo bestimmte Gesetze den Sänger und Spieler nicht mehr banden, war es nötig, Accidentien schriftlich zu fixieren, um das Werk vor Entstellungen zu bewahren. Und die Praxis ging in der Tat diesen Weg. Immer und immer wieder ermahnen Musiker wie Caputi, Melio, Salzilli, Tropea, Milanuzi, Mazzocchi, sich strikt an die Vorlage zu halten[1]. Was das alte Verbot von mi contra fa angeht, so darf nicht etwa angenommen werden, daß verminderte Konsonanzen der Praxis des 15. Jahrhunderts gänzlich fremd waren. Die verminderte Quinte in Busnois' Chanson »Je ne demande« Takt 19—23 ist durch Tinctoris (»De arte contrapuncti« II cap. XXXIII[2]) belegt. Ja, die verminderte Quinte zu einer Mittelstimme ist sogar ein Charakteristikum der Liedmusik zu Isaac's Zeiten, und auch Dentice führt als Beispiel an:



[1] Vgl. Theodor Kroyer, »Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902), S. 84.

[2] C. S. IV, 146[b].

Nach Gafurius und Ornitoparch mußte allerdings das *a* des Tenor in *as* verbessert werden. Die verminderte Quarte ist melodisch wie harmonisch im 14. Jahrhundert mehrfach nachzuweisen. Ein krasses Beispiel bietet die Londoner Handschrift British Museum Add. 29 987 in dem ersten Teile der »Istampitta ghaetta«:



Ja selbst ein alterierter Ton konnte gegen den Stammton erklingen[1], wie später bei Heinrich Schütz[2] oder in der Musik des 19. Jahrhunderts bei Chopin. Auch die schnelle Aufeinanderfolge von Stammton und alteriertem Tone in gleichen[3] oder in verschiedenen Stimmen ist keineswegs als Fehler auszumerzen.

Nicht selten stoßen wir in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts auf ein Kreuz, wo es sich um keine Erhöhung handeln kann. Richtig bemerkt hierzu Walliser in seinen »Musicae figuralis praecepta brevia« (Straßburg 1611): »diesis in ♮ duro et e molli usum habet alium nullum nisi quod mi non fa canendum esse significet«. Hier sollte der Sänger offenbar von der ihm gewohnten Praxis abweichen und keinen B-Ton zum Vortrag bringen. An allen Stellen, wo der Komponist von der eingewurzelten Sängerpraxis abgehen wollte, mußte auch in alter Zeit eine genaue schriftliche Fixierung stattfinden, zumal in jener Periode, als infolge der Renaissance-Bestrebungen der Vertiefung des Wortgehalts besondere Aufmerksamkeit zugewandt wurde.

Die Form der Versetzungszeichen, die, wofern es sich um Generalvorzeichnung bei Transpositionen handelte, an jeder dem betreffenden alterierten Tone entsprechenden Stelle des Liniensystems eingezeichnet wurden, war auch dem Wandel der Schrift unterworfen. Nahezu konstant erhielt sich die Gestalt des b rotundum ♭, wenn es auch zuweilen in der mit quadratischen Formen operierenden Mensuralnotation die Form einer zweitönigen nach oben gestrichenen Ligatur annahm. Das Kreuz, ursprünglich aus dem b quadratum oder quadrum ♮ entstanden, wahrt anfangs die aufrechte Form, die bald mehr unserem Quadrat, bald mehr unserem Kreuz ähnlich sieht, geht dann aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in die schräg liegende Form des b iacente[4] ✕ über, die dann bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts allgemeinere Bedeutung behält und sich noch stellenweise im 19. Jahrhundert findet[5]. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewinnt das gerade Kreuz wieder Boden, wie ein Berliner Kodex (mus. ms. 12) aus der Zeit von 1669—72, das »Hexa-

---

[1] Siehe die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« XVI, 1, Nachtrag S. 28, Takt 13, und S. 32, Takt 41.

[2] »Symphoniae sacrae« I, Nr. XII (Neuausgabe Bd. V, Seite 62, vorletzter Takt).

[3] Vgl. Aron, »Lucidario« lib. II, opinione IX.

[4] Vgl. die Traktate von Hothby, Ramis de Pareia, Aron, Spataro und anderen.

[5] Siehe das Elberfelder Gesangbuch von 1827.

chordum Apollinis« Johann Pachelbel's (Nürnberg 1699) und andere Werke mehr beweisen. In Deutschland bildet es aber vor der Hand mehr nur eine vorübergehende Erscheinung, wenn es auch in theoretischen Arbeiten von J. G. Walther (Musica poetica[1]), J. G. Poetzolt (Kurzer aber meist hinlänglicher Unterricht 1745), Ad. Carl Kuntzen (Unterricht im General-Baß 1745), Philipp Haffner (Scherz und Ernst 1763) und anderen anzutreffen ist. In Italien wird nach Ausweis der »Regole di musica« des Giovanni d'Avella (Rom 1657) um die Mitte des 17. Jahrhunderts nebeneinander ✕ und ♮ bei Kreuztönen verwendet, dabei aber dem Zeichen ♮ die weitere Rolle zuerteilt, ♭ in ♮ zu verwandeln. In England verdrängte das gerade Kreuz das liegende seit etwa 1700, wofür z. B. Drucke von Werken Holder's[2], Keller's[3], Simpson's[4] und Pepusch's[5] sprechen. In romanischen Ländern bleibt die Praxis des b iacente bis zur Wende des 18. Jahrhunderts bestehen.

Kreuz und b standen in Wechselbeziehung zueinander, das eine Zeichen hob das andere auf[6]. Doch begegnet schon gelegentlich gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei Chromatikern wie Al. Romano, Pietro Taglia der Brauch, bei *b* und *es* ♭ durch ♮ aufzulösen. Auf dem Boden der Theorie erwähnt 1605 Joh. Kretzschmar (Cretzschmaier) in seiner »Musica Latino-Germanica« das »viereckichte ♮« zur Auflösung von *b*, wohingegen 1646 Corvinus in seinem »Heptachordum Danicum« das ♮ nur gebraucht, wenn *f* zu *h* als reine Quinte erklingen soll[7]. Theodor Kroyer[8] macht darauf aufmerksam, daß der Augsburger Drucker Valentin Schönig vor 1600 ♯ als Auflösungszeichen der B-Töne benutzt, aber schon 1601 in den »Sacri concentus« Hans Leo Hasler's ♮ als Auflösungszeichen für $B^{\flat}$, ♯ für *Es*, ♭ für *fis*, *gis*, *cis* usw. aufweist. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts[9] ist die Praxis anzu-

---

[1] Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. 1.

[2] »A treatise on the natural grounds« 1694, 2. Ausgabe 1701.

[3] »Rules or a compleat method for attaining to play a through bass.«

[4] »A compendium or Introduction to practical Musick« (London 1706).

[5] »A treatise on harmony« (London 1731).

[6] Vgl. z. B. Galeazzo Sabbatini, »Regola facile et breve per sonare sopra il basso continuo« (Venetia 1644), und Joh. Jac. Walther, »Hortulus Chelicus« (Moguntiae 1688).

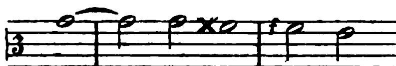
[7] Siehe auch Alessandro Romano's Madrigal »Se tra le neve« (Theodor Kroyer, »Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts« [Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902], S. 124 f.) und Mazzocchi's Vorrede zu den Dialogen und Sonetten vom Jahre 1638 (ebenda S. 85).

[8] A. a. O., S. 88.

[9] Vgl. z. B. Gio. Maria Bononcini, »Musico Prattico« (Bologna 1673) und Francesco Gasparini, »L'armonico prattico« (Venezia 1708).

treffen, das x zwar durch ♭, das ♭ aber durch ♮ aufzuheben, bis schließlich dem Quadrat ♮ allgemein die Aufgabe zufiel, alterierte Töne wieder in Stammtöne zu verwandeln.

Schwankend ist die Machtsphäre der Vorzeichen. In alter Zeit wurden sie in praxi meist einige Noten vorher in Höhe des zu alterierenden Tones gesetzt, wenn auch die Theorie betont, daß das Alterationszeichen direkt vor der zu verändernden Note Platz finden soll. Häufig erstreckte sich seine Wirksamkeit auf eine ganze Tonreihe bis zu einer Pause oder Aufhebung durch das entgegengesetzte Zeichen, zuweilen aber auch nur auf eine einzelne Note. In der Zeit des chromatischen Madrigals fehlte es nicht an Meistern, die, um die Bedeutung jeder Note zweifellos festzulegen, jeden alterierten Ton mit einem accidens auszeichneten, mochte er auch mehrere Male hintereinander wiederkehren. Erinnert sei nur an Cesare Tudino, Orso, Lasso, Vicentino, Ruffo, Aretino und Taglia[1]. Ganz logisch, aber nicht immer konsequent ließen infolgedessen einzelne Komponisten jener Zeit (Caimo, Taglia) bei Auflösung von Kreuztönen das Auflösungszeichen ganz fort, oder sie präzisierten die Bedeutung des aufgelösten Tones durch Hinzufügung seines Tonbuchstabens, wie Francesco Orso[2] zum Beispiel:



Hierbei wird man an das Bemühen Giov. Maria Trabaci's erinnert, der im »Secondo libro de Ricercate et altri varij Capricci« (Napoli 1615) bei einem Satze für das Cimbalo cromatico nach einem Ausdrucksmittel zur Bezeichnung der großen Terz zu *dis* sucht und nach Ablehnung von zur Aufstellung eines Kreuzes mit sechs Strichen schreitet .

Die Verwendung von Punkten in der Fläche des geraden Kreuzes, wie wir sie in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts antreffen, scheint an die Lehre des Marchettus von Padua[3] anzuknüpfen, die den Ganzton in fünf Diesen teilt und dem chromatischen Halbton deren vier, dem diatonischen drei und dem enharmonischen

[1] Siehe Theodor Kroyer, a. a. O., S. 81.
[2] Ebenda, S. 82 f.
[3] »Lucidarium« II, cap. 6—8 (G. S. III, 73b ff.).

zwei zuweist. Die Zahl der Punkte dürfte von der Zahl der Diesen abhängen. Eine ähnliche Praxis begegnet uns in Italien auch im 16. Jahrhundert[1]. Je nach der Zahl der commata (Neuntel) eines Ganztons, die dem durch Erhöhung gewonnenen Tonschritte zukommen, sind zwei Striche × für die Diesis, vier ✖ für den kleinen Halbton, fünf ✖ für den großen Halbton und neun ✖ für den Ganzton gewählt worden. Ja Mazzocchi führt in der Vorrede zu seinen Dialogen und Sonetten sogar noch die Hälfte einer Diesis v auf, deren Wirkung in einer Steigerung der Tonhöhe und Klangkraft besteht[2]. In derselben Absicht der genauen Fixierung der Tonhöhen führt Nicola Vicentino den Punkt über einer Note zur Bezeichnung der Erhöhung um ein Komma ein.

Textunterlegung. Eine erschöpfende Untersuchung dieser Frage liegt noch nicht vor. Fr. X. Haberl hat das Thema in seiner Studie »Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur?«[3] angeschnitten, Jakob Quadflieg es vom praktischen Gesichtspunkte aus in seinen Aufsätzen über »Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken«[4] weiter verfolgt. Die geschichtliche Überlieferung erforschte in umfassenderem Maße Georg Schünemann in seiner Dissertation »Zur Frage des Taktschlagens«[5]. Wertvolle Beobachtungen teilt G. Adler in Riemann's »Festschrift« mit. Nur einzelne Punkte berührte Arnold Schering in seiner nicht uninteressanten, aber historisch verfehlten Schrift »Die niederländische Orgelmesse in der Zeit Josquin's«[6]. Mittelalterliche Traktate verhalten sich der Textfrage gegenüber schweigsam. Eine große Rolle spielt in der alten Kunst der syllabische Vortrag, aber er hatte nicht ausschließliche Bedeutung. Die kirchliche Tonkunst hat, abgesehen vom accentus, immer nur in einzelnen Formen des concentus wie den Hymnen, Sequenzen, Tropen am syllabischen Vortrag festgehalten und ist über diesen auch im mehrstimmigen gemessenen Gesange, der anfangs den modi unterworfen war, hinausgegangen; Töne, die

---

[1] Bei Angelo da Picitono in seinem »Fior Angelico« (Venedig 1547), und V. Lusitano in seiner »Introduttione facilissima« (Venedig 1558).

[2] Siehe Kroyer, a. a. O., S. 85. Auch Cerone in seinem »Melopeo« (1613) operiert mit einem halben comma (cisma) und konstruiert eine $2^1/_2$ commata umfassende Diesis ✕ (lib. II, cap. 52).

[3] »Kirchenmusikalisches Jahrbuch« (Regensburg, Pustet) 1898, S. 34 ff.

[4] »Kirchenmusikalisches Jahrbuch« 1903, S. 95 ff., und 1906, S. 197 ff.

[5] »Sammelbände der IMG.« X, 99 ff.

[6] »Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912).

zu einer Silbe gehörten, wurden nach Möglichkeit zu einer Form (Ligatur oder Konjunktur) zusammengeschlossen. Die gleiche Behandlung fanden die einstimmigen Weisen der Troubadours, Trouvères und Minnesänger, bei denen nicht selten Verbindungen von zwei bis fünf Tönen über einer Silbe anzutreffen sind. Eine eigene Rolle spielen in den mehrstimmigen Sätzen die Tenöre und Kontratenöre, deren mangelhafte Textausstattung und deren ligierter Charakter ihre instrumentale Ausführung nahelegt. Besonders stark scheint der instrumentale Einschlag in den mehrstimmigen weltlichen Sätzen des 14. und 15. Jahrhunderts. Im Trecento ist es vor allem die Kunst der Florentiner, welche reiche Probleme zu lösen gibt. Kaum ist das Italienische, die Vulgärsprache, zur Literatursprache erhoben, so blüht hier eine mehrstimmige Liedtechnik auf, innerhalb deren dem Instrument eine besondere Rolle zuerteilt ist. Schwer ist es, die eng miteinander verwachsenen vokalen und instrumentalen Partien zu trennen. Wenn auch bei diesen volkstümlichen Gesängen ohne Frage der syllabische Charakter stark betont ist, so wäre es doch falsch, jedes Melisma der Stimme zu nehmen. Die für instrumentale Bestimmung heranzuziehenden Kriterien sind: Verwendung kleiner Notenwerte zu ganz eigenen Koloraturen, sprunghafte Stimmführung, kurze Motive und Betonung der Sequenz. Die Frage, ob Viellen, Orgel oder andre Instrumententypen die ausführenden Faktoren waren, ist im Grunde genommen weniger wichtig als die klare Abgrenzung der vokalen und instrumentalen Partien. Textlose und stark ligierte Stimmen werden ohne Bedenken den Instrumenten zuzuweisen sein.

Auch an der Chanson-Literatur des 15. Jahrhunderts haben die Instrumente großen Anteil mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Die von John Stainer aus der Oxforder Handschrift canonici misc. 213 unter dem Titel »Dufay and his contemporaries« dargebotene Auslese birgt eine Fülle charakteristischer Beispiele. Geringer ist der Anteil der Instrumente an der kirchlichen Literatur. Hier kommt vielleicht nur der Tenor und der Kontratenor für eine rein instrumentale Ausführung in Frage. Im allgemeinen gewinnt der Gedanke immer mehr an Gestalt, daß bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts die ganze vokale Literatur auch für die frisch aufblühende Instrumentenkunst offenstand. Nicht verwundern kann es uns, daß bei der Wichtigkeit, die die Instrumente in der Haus- und Kammermusik gewannen, die überwiegende Zahl von Quellen uns die Werke in instrumentaler Fassung, das heißt ohne Hinzufügung des vollständigen Textes und in ligierter Form überliefert. Das vergleichende Studium der Quellen lehrt uns, daß Töne gleicher

Höhe, die bei Textunterlegung getrennt sind, ohne Text dann und wann zusammengezogen werden. Hieraus läßt sich das Recht ableiten, gegebenenfalls bei Unterlegung aufgefundener vollständiger Texte unter instrumental aufgezeichnete Stimmen einen Notenwert zu zerlegen. Das Motiv verdient ganz besondere Beachtung. An einem wenn auch ziemlich späten Beispiel sei dies erwiesen, an H. Isaac's »Es het ein Baur ein Töchterlein«, dessen Fassung bei Ott offenbar auf eine instrumentale Niederschrift zurückgeht, wie Alt und Baß beweisen:

Es het ein
Es
Es het ein Baur ein Töch - ter - lein,
Es het ein Baur ein Töch - ter - lein, ein

Baur ein Töch - - ter-lein
het ein Baur ein Töch - ter -lein, das
Töch - - - - ter - lein, das wolt nit usw.

Eine Beobachtung des rhythmischen Motivs macht sofort offenbar, daß in Alt und Baß die beiden ersten Noten des Motivs zusammengezogen, also zu trennen sind, und daß entsprechend dem Alt auch die vorletzte Note des Motives im Baß in zwei Halbe zerlegt werden muß:

Es het ein

Es het ein

Es het ein Baur ein Töch - ter-lein,

Es het ein Baur ein Töch - - - - ter-lein, ein

Baur ein Töch - ter-lein

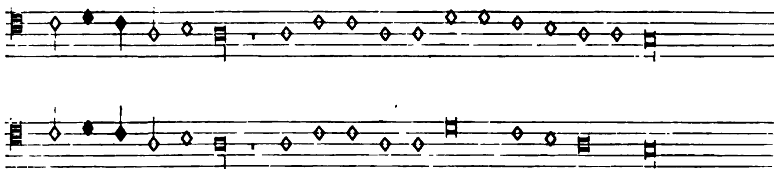
Baur ein Töch - - - - ter-lein, das

Töch - - - - ter - lein, das wolt nit usw.

Wie dieses Spalten und Zusammenziehen von Tönen eine im 15. und 16. Jahrhundert vielgeübte Praxis war, sei noch an einem Ausschnitt aus dem Tenor von Yzac's »O venus bant« veranschaulicht:

Bologna Ms. 148.

Rom, Cappella Giulia.



Bei kirchlichen Werken des 15. Jahrhunderts mit allgemein bekannten Texten wie den Meßtexten ist die Unterlegung der Worte meist locker gehandhabt worden. Gewöhnlich wurden sie nur angedeutet und ihre richtige Verwendung den Sängern überlassen. War schon bei den metrischen Kompositionen des 12. bis 14. Jahrhunderts die Behandlung des Sprachakzents keine mustergültige, um wie viel weniger jetzt, wo sie der Willkür des Sängers anheim gegeben war. Mit dem Aufschwunge humanistischer Bildung, mit den auf die Wiederbelebung der Antike gerichteten Bestrebungen trat aber die Forderung der reinen Sprachbehandlung in den Vordergrund. Josquin legte, wie wir von seinem Schüler Petit-Coclicus[1] wissen, auf gute Textunterlegung großen Wert. Erasmus von Rotterdam, Lanfranco, Vanneo, Giovanni del Lago, Vicentino, Lusitano, Zarlino, Zacconi, Salinas, Tigrini, Burmeister, Morley, Chr. Praetorius, Cerone, Joh. Crüger, alle betonen die sorgfältige Beobachtung des Sprachakzentes. Feste Normen bilden sich heraus, die das Verhältnis von Ton und Wort zu regeln suchen. Zarlino[2] gibt folgende Anweisungen:

1. Lange und kurze Silben sollen mit entsprechenden Notenzeichen in Verbindung gebracht werden.
2. Eine Ligatur darf im cantus planus wie im cantus figuratus nur eine Silbe tragen.
3. Ein Punkt neben einer Note darf keine besondere Silbe beanspruchen.
4. Selten wird eine Silbe auf Semiminimen (♩) oder kleineren Notengattungen noch auf einem größeren Werte, der solchen kleineren Wertzeichen unmittelbar folgt, ausgesprochen.
5. Gewöhnlich erhalten Noten nach punktierten semibreves und minimae, welche den Wert der Punkte nicht erreichen (z. B. semiminimae nach punktierter semibrevis 𝅝. ♩ ♩), keine Textsilbe.

[1] »Compendium musices« (Nürnberg 1552), Blatt F IIv.
[2] »Istitutioni Harmoniche«, Parte IV, Cap. XXXIII.

6. Trifft notgedrungen auf eine semiminima eine Silbe, so muß auch der folgende Notenwert mit einer solchen ausgestattet werden.
7. Am Anfange eines Stückes oder eines Abschnittes nach einer Pause wird auf jeden beliebigen Notenwert eine Silbe fallen müssen.
8. Im cantus planus wird kein Wort, noch irgendeine Silbe wiederholt. Wohl aber kommen im cantus figuratus Wiederholungen wenn auch nicht von Silben und Worten, so doch von Redeteilen vor, die einen vollständigen Sinn haben. Häufigere Wiederholungen sind nur dann gutzuheißen, wenn sie zur Vertiefung des Ausdruckes dienen.
9. Bleiben bei Aufteilung des Textes für die letzten beiden Silben noch eine Reihe Töne übrig, so sind diese bis auf den Schlußton der vorletzten Silbe zuzuweisen.
10. Die letzte Textsilbe muß mit dem Schlußton der Komposition zusammenfallen.

Die hier gebotenen Regeln werden von späteren Theoretikern in einigen Punkten erweitert. Bei Oktavsprüngen verbietet Tigrini[1] die Anwendung zweier Silben, die er bei Quintsprüngen als bei weitem erträglicher zuläßt. Anderer Anschauung ist Nicola Vicentino[2], der mit Recht in beiden Fällen die Anwendung zweier Silben fordert. Zacconi[3] warnt vor Textwiederholungen, die nicht durch die Zeichen ij oder .//. vorgeschrieben sind. Morley's[4] Verbot der Worttrennung durch Pausen galt sicherlich allen Theoretikern als selbstverständlich, falls es sich nicht um besondere charakteristische Wirkungen handelte. Cerone[5] bemerkt, daß in gewöhnlichen Kirchenstücken auf die semiminima nach der punktierten minima (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) keine Silbe entfallen soll, wohl aber in Madrigalen, Chansons, Villancicos und anderen ähnlichen Formen gesetzt werden kann, wenn die folgende weiße, also größere Note ebenfalls eine Textsilbe erhält. In französischen chansons und in anderen weltlichen Formen darf auch gegen die Regel die erste weiße (halbe oder ganze) Note nach Semiminimen (schwarzen Viertelnoten) die Textsilbe auf sich ziehen. Gemeinhin sollen nur die fünf größten

1 »Il Compendio della musica«, lib. II, cap. XXIV (Venedig 1588), S. 51.
2 »L'antica musica ridotta alla moderna prattica« (Venedig 1555).
3 »Prattica di musica« (Venedig 1596). Prima Parte. Libro primo, cap. LXIIII.
4 »A plaine and easie introduction to practicall musicke« (1597), s. 2. Ausgabe 1771, S. 203.
5 »El Melopeo« (Neapel 1613), lib. VI, cap. LXIX.

Notengattungen maxima, longa, brevis, semibrevis und minima mit Textsilben bedacht werden. Crüger[1] tadelt die Anwendung der aufsteigenden Melodiebewegung bei einer kurzen und der absteigenden bei einer langen Silbe.

Bei Neuausgaben sollten diese Regeln nach Möglichkeit berücksichtigt werden. In praxi dürfte allerdings so mancher Fall begegnen, der eine eigene Behandlung erheischt. Wird es auch in den meisten Fällen gelingen, dem Wortakzente zu seinem Rechte zu verhelfen, so kommen doch Stellen vor, die eine natürliche Wortbetonung ausschließen. Nochmals sei auf die Wichtigkeit des Motives hingewiesen, das sich gern mit den gleichen Worten verbindet. Textwiederholungen, die die Vorlage nicht vorschreibt, sind durch abweichende Typen als Zutat des Herausgebers zu kennzeichnen.

Die Quellen. Langsam floß anfangs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Strom praktischer Überlieferung, nahm aber infolge des Aufblühens geistlicher und weltlicher Satzkunst stetig an Umfang zu. Die Wende des Jahrhunderts brachte die Anwendung des Notendruckes mit beweglichen Typen auf Figuralmusik und förderte in ungeahnter Weise den Aufschwung der damaligen Musik. Über die aus jener Frühzeit des Musikdruckes erhaltenen Werke gibt Robert Eitner in seiner »Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts«[2] Aufschluß. Neben dem Drucke lief aber die handschriftliche Überlieferung weiter einher, die besonders gern für die in jener Zeit beliebten großen und prächtig ausgestatteten Chorbücher beibehalten wurde. Die uns erhaltenen Schätze musikalischer Manuskripte harren noch der Katalogisierung. Eine Reihe wichtiger codices des 15. und 16. Jahrhunderts sei hier, nach Bibliotheken geordnet, aufgeführt:

Annaberg im Erzgebirge, Kirchenbibliothek, *Mus. Ms. 2*, ein Chorbuch des 16. Jahrhunderts mit kirchlichen Werken (Messen, Motetten, Hymnen, Sequenzen, Traktus, Magnifikats) von Allexander Agricola, Anthonius Brummel, Loyset Compere, Fingk, Josquin, d. Isack, Leo mermer (?), Ja. Obrecht, W. Reuber, Petrus de la Rue und Verboneth.

Augsburg, Stadt-Bibl., *Ms. 142ª*, in folio (zum Teil geschrieben zwischen 1499 und 1513), enthält kirchliche und weltliche lateinische, deutsche und französische Gesänge von Alexander Agricola, Fink, Adam von Fulda, Grefinger, Josquin, Hoff-

[1] »Synopsis musica« (Berlin 1630), cap. IX.

[2] Berlin, Leo Liepmannssohn, 1877.

heimer, Senfl und Martin Wolff. Inhalt siehe in Schletterer's Katalog, Seite 3, Nr. 18, und in den »Monatsheften für Musikgeschichte« V, 8 und 117.

Basel, Univ.-Bibl., *F. IX. 55*, eine Papierhandschrift aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts in Hoch-Folio. Als Verfasser wird H. Isaac genannt.

F. X. 1. 2. 3. 4. Vier Stimmbücher in quer 8° aus der Zeit um 1524 mit überwiegend deutschen Liedern. An Autoren sind vornehmlich Dachstein, Sixt Dietrich, B. Ducis, H. Finck, Jo. Fuchswild, Matthias Gritter, M. H. Organ. Const., Jo. Cardinalis de Medicis Leo papa decimus, M. Joan, Josquin, Ysaac, Lausser, Mouton, Rob. Niderholtzer, Pipelare, Pirson, J. Schleud, J. Schrem, L. Senfle, Strus und Wiest genannt.

F. X. 5. 6. 7. 8. 9. 5 Stimmbücher in quer 8° mit Werken von Cosmas Alderinus, Ysaac, Senfl, Wannius, Willaert und Anonymi.

F. X. 17. 18. 19. 20. Vier Stimmbücher in quer 12° mit überwiegend deutschen Liedern. Heinrich Fink und L. Senfl lassen sich als Autoren feststellen.

Vgl. den als Beitrag zum 24. Jahrgang der »Monatshefte für Musikgeschichte« erschienenen Katalog Richter.

Berlin, Kgl. Bibl., *Mus. Ms. Z. 21*, ein Chorbuch aus der Wende des 15. Jahrhunderts mit Werken von Agricola, Aulen, Adam v. Fulda, Jo. Beham, Busnois, H. Finck, Flor, Gerstenhans, Balthasar Hartzer, Paul Hoffheymer, Isaac, Jacobit, Josquin, Michael Volckmar und vielen Ungenannten. Vgl. Eitner, »Monatshefte für Musikgeschichte« XXI, 93 ff. Faksimilien liegen vor in Haberl's »Kirchenmusikalischem Jahrbuch« 1897, im »Klavierlehrer« XXI, Nr. 6 (21. März 1898), und in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« XIV, 1.

Mus. Ms. Z 98. Drei Stimmbücher in quer 8° aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit geistlichen und weltlichen, vokalen und instrumentalen Sätzen. Als Autornamen gesichert sind nur Paul de Broda und Rubinius. Vgl. Eitner, »Monatshefte« VI, 5.

germ. 8° 190, eine Pergamenthandschrift des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit ein- und mehrstimmigen lateinischen und niederdeutschen Hymnen und Sequenzen in deutschen Choralnoten, denen häufig mensurale Formen eingemischt sind. Einige Beispiele sind durchaus mensuriert. Verfasser sind nicht angegeben. Vgl. Hoffmann von Fallersleben, »Horae Belgicae« I, 110—113, und Bäumker, »Niederländische geist-

liche Lieder« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« IV, 167 f. Faksimilien siehe vorn auf S. 182 und 188.

Mus. Ms. Z. 13. Ein für die Erkenntnis evangelischer Kirchenmusik wichtiges Chorbuch des 16. Jahrhunderts mit lateinischen und deutschen Motetten, Chorälen und Magnifikats. Als Autoren sind vertreten Fevin, Josquin, Prioris, Adam Rener, Petrus Rosellus, Petrus de la Rue und Ludw. Senfl.

Mus. Ms. Z. 15, ein Chorbuch des 16. Jahrhunderts mit sechsstimmigen Messen von Jacob Vaet, Philippe de Monte, Jacob de Bruck, Orlando de Lasso und Al. Uttenthal.

Mus. Ms. Z. 17 (saec. XVI) mit einer Missa super Deus omnipotens von Thomas Crecquillon.

Mus. Ms. Z. 92, ein Stimmheft des 16. Jahrhunderts in quer 8° mit deutschen Liedern.

Mus. Ms. Z. 12, ein Chorbuch von 1556 in folio maximo mit einer Missa super Ave praeclara 5 voc. und einer Missa super Mille regretz 6 voc. Als Autor ist auf dem Titel Jo(hann) W(alther) angegeben.

Mus. Ms. Z. 20, ein 1587 von Joannes Treer, Profeß des Klosters S. Udalrici und S. Affre zu Augsburg, geschriebenes Chorbuch mit Messen von Orlando di Lasso, Jo. de Cleve und Jacob Regnaert.

Mus. Ms. Z. 23, ein Chorbuch in fol. maximo aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts mit vier- bis sechsstimmigen Messen von Clemens non Papa, Orlando di Lasso und Alex. Uttenthal.

Mus. Ms. Z. 24, der von Stephan Paminger 1599 geschriebene »Choralis Constantiensis« H. Isaac's.

Mus. Ms. Z. 25. Handschrift aus dem Ende des 16. Jahrhunderts mit Messen, Meßsätzen und Motetten von Aegidius Bassenge, Clemens non Papa, Jo. Croce, Jo. Hayne, Phil. de Monte, Orlandus und Paulus Sartorius.

Kgl. Kupferstichkabinett, *Ms. 78 C. 28 (Hamilton 451).* Ein Pergamentkodex aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts mit drei- und vierstimmigen Chansons, deren Texte und Verfasser nicht angegeben sind. Nur ein Stück weist den Textanfang »Le serviteur hault guerdonne« auf.

Kgl. Kunstgewerbe-Museum, *K. 6199.* Eine seidengestickte Decke aus Henneberger Besitz (um 1568) mit dem vierstimmigen Satze »Ein veste purg« von Martin Agricola und einem vierstimmigen Tanze. Vgl. »Denkmäler deutscher Tonkunst« XXXIV, Faksimile und Vorwort S. XI.

Bibl. Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald). Rest einer

umfangreicheren Pergamenthandschrift des 15./16. Jahrhunderts mit anonymen französischen chansons. Bei einem Satze ist von späterer Hand der Name »Lannoy« hinzugefügt. Siehe das Faksimile zu Seite 394.

Bologna, Liceo musicale, *Cod. 148*, eine Pergamenthandschrift aus der Wende des 15. Jahrhunderts mit Werken von A. Agricola, Bacho, Busnois, Brumel, Colinet de Lannoy, Loyset Compere, Hayne, Josquin, Nino petit, Jo. Ockeghem, Philipon, Pierre de la Rue, Pierquin, Prioris, Jo. Stochem, Yzac. Vgl. Gaspari-Torchi, »Catalogo« S. 196 und Torchi, »I monumenti dell'antica musica francese a Bologna« in »Rivista Mus. Italiana« XIII, 3 S. 499 ff.

Brüssel, Kgl. Bibl., *Ms. 215* mit kirchlichen Werken von Pierre de la Rue und M. Pipelare.

Ms. 228. Album de Marguerite d'Autriche, eine Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts mit anonymen Kompositionen französischer Lieder. Nur bei einem Satze (Plus mille regretz) ist Josquin des Pres als Autor angegeben. Vgl. die Beschreibung von Louis Schoonen im »Observateur« vom 9. Juli 1849 und den Textabdruck in »Albums et oeuvres poétiques de Marguerite d'Autriche«, Brüssel 1849, S. 71 ff.

Ms. 11239. Chansons de Marguerite, eine Handschrift in 8° mit mehrstimmigen Sätzen französischer Lieder von Alexander Agricola, Bruhier, Brumel, Compere, de la Rue, Ockeghem, Ysac und ungenannten Autoren. Textabdruck in »Albums«, S. 61 ff.

Ms. 5557, Messen, Motetten und Magnifikats von Busnoys, W. Frye, Riquardus Cockx und anderen.

Ms. 6428, Messen und Motetten von Pierre de la Rue, Ysac.

Ms. 9126, Messen und Motetten von Alexander Agricola, Barbireau, de Orto, Josquin und Pierre de la Rue.

Ms. 15075 enthält 8 Messen von Pierre de la Rue (Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte 1892, S. 31—33).

Cambrai, Bibl. de la Ville, *Ms. 3* (saec. XVI). Fünfzehn vierstimmige Messen von Lupus, Richafort, Willart, Gascoingne, Molu, Mouton, Courtois, Vaupullaire, de Divitis.

Mss. 4, *5* (saec. XVI) mit fast ausschließlich vierstimmigen Messen. Nur zwei tragen Autorbezeichnung, sind von Lupus.

Mss. 7, *8* (saec. XVI) mit anonymen Messen.

Ms. 17 (saec. XVI) mit einem Te deum von Jean Lupi und vierstimmigen Hymnen.

Ms. 18 (20) (saec. XVI), Sammlung von 18 Messen und 2 Motetten.

Als Autoren sind angegeben: Pipelare, P. de la Rue, Josquin Despretz, Lebrun, Clemens non Papa.

Ms. 32, ein Band des 14. Jahrhunderts, der mehrstimmige Hymnenkompositionen in Eintragungen des 15. und 16. Jahrhunderts enthält.

Ms. 125—128, Messen, Motetten und Lieder von Benedictus, Cabilliau, Claudin, Clemens non Papa, Pierre de Cornets, Courtois, Cricquillon, D'oude Schuere, Ducrocq, Gombert, Gheerkin, Lupus Hellinc, Hesdin, Jo. de Hollandia, Gheerkin de Hondt, Jannekin, Josquin, Lapperdey, Jean Lupi, Lupus, Mouton, Pipelare, Pierkin de Raet, Jacques de Reux, Richafort, Rogier, Verdelot, Vinders, Willaert, Gheerkin de Wale.

Vgl. Coussemaker, »Notices sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai«, Paris 1843.)

Cambridge, Trinity College. *Pergamentrolle* mit carols des 15. Jahrhunderts. (Vgl. Fuller Maitland, »English carols of the 15th century« 1891.)

Ms. Ji V. 18 mit Meßsätzen.

Cortona, Bibl. Comunale, *Ms. 95, 96.* Zwei um 1520 geschriebene Stimmbücher (Supremus und Altus) einer Sammlung mehrstimmiger Lieder, Hymnen und Motetten. Den Tenor bewahrt die Nationalbibliothek zu Paris unter der Signatur nouv. acq. fr. 1819. (Vgl. Mancini, »I manoscritti della Libreria del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona« [1884]; Rodolfo Renier, »Un mazzetto di poesie musicali francesi« [1885]; Groeber, »Zu den Liederbüchern von Cortona« [Zeitschr. f. rom. Phil. XI, 371].)

Dijon, Bibliothèque de la Ville, *Ms. 295.* Chansons-Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit Werken von Barbinguant, Busnoys, Caron, Compere, Dunstable, Hayne, Morton, Okeghem, Tinctoris und ungenannten Autoren. (Vgl. Morelot, »De la musique au XVe siècle«, Paris 1856.)

Dresden, Hofbibl., *Ms. Musica B. 265* mit anonymen kirchlichen Sätzen. Eruieren läßt sich u. a. H. Isaac.

Eisenach, Karl Alexander-Bibliothek. Chorbuch in gr. folio.

Erlangen, Univ.-Bibl., *Ms. 794.* Ein Chorbuch in folio maximo vom Jahre 1545 mit Motetten und Messen von Gomberth, Jachet, Lupus, Obrecht, Nicolaus Payn, Paminger, Guil. Praiten[graser], Ar. de Pruck, L. Senfl, Verdeloth, Ad. Vuillart und Ungenannten.

Ms. 791. Ein Chorbuch in folio maximo aus dem Jahre 1548

mit Hymnen, Motetten und Magnifikats von Crequillon, Sixtus Dieterich, Morales, Balth. Resinarius und Ludovicus Senfel.

Ms. 792. Ein Chorbuch in folio maximo mit Motetten und Messen von Balthasar Arthopius, Lupus, Stephan Mahu, Cunradus Rein, Richafort, Lud. Senfl, Verdelott und Vuillart.

Ms. 793. Chorbuch in folio maximo mit kirchlichen Werken von Brumel, Gombert, G. Othmayr und einem Anonymus.

Ferrara, Karmeliterkloster von St. Paul. Kodex mit Kompositionen von Jo. Godendach, Fra. Giov. Hothby, Jo. de Erfordia und anderen. Leider verschollen; eine Abschrift bewahrt die Bibl. des Liceo Rossini zu Bologna.

Florenz, Bibl. Naz. Centr. *Banco dei libri rari, armadio No. 3 palchetto No. 1.* Ein handschriftliches Stimmheft (Bassus) des 16. Jahrhunderts mit weltlichen Kompositionen der Meister Alexander, F°, B., P(hilippus) de Lo (Lurano), Marchetto (Cara), B(artolomeo) T(romboncino), Josquin, Musicola, Yzac, Michael und anderer.

Panciatichi 27. Eine Handschrift des 16. Jahrhunderts mit geistlichen und weltlichen Sätzen von Alexander Agricola, Bartholomeus Pisanus, Brumel, Caron, Compere, Dominicus, Jacobus Foglianus, Frater Franciscus Placentinus, Gaspar, Jo. Ghiselin, Hayne, Japart, Josquin, Isaac, Isachina, Laurentius Vergomotius, Marcetus, Musipula, Antonius Parag. Luc., Jo. de Pinarol, Renaldo, Sthokem, Tintoris, B(artolomeo) T(romboncino), Turis, Jo. Vilet.

XIX. 6. 112 (cod. cart. saec. XV) mit lateinischen Gesängen von P. Antonius Janue, Dufay, Dumstaple, Jo. de Quadris und Leonel.

Ms. XIX. 10. 141, ein Kodex aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit Frottolen von Alexander Agricola, Bartolomeus Florentinus, Alexander Coppinus, Jacobus Foglianus, Johannes Isac, prete Michele, Philippus de Lurano, Pintello, Tromboncino. Faksimilien siehe bei Gandolfi »Accademia Storica di Musica Toscana« (R. Istituto Musicale di Firenze, Programme, Marzo 1893) und »Illustrazioni di alcuni Cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze« (Firenze 1892) tav. XXI.

Ms. XIX. 107, eine Handschrift des 16. Jahrhunderts mit Meßsätzen, Motetten und französischen Liedern. An Autoren sind vertreten Japart, Josquin, Izac, Leo X, Obrecht und andere ungenannte.

Ms. XIX. 111. 112. Vier Stimmhefte des 16. Jahrhunderts mit anonymen französischen Liedern.

Ms. XIX. 114 (B' R[i] 9. 1. 8). Gesänge Monteverde's (Autograph?).

Ms. XIX. 117 (saec. XVI). Lateinische, italienische und französische Gesänge von D. Baccio Florentino, Yzac, Laiolle, Lafage, Mouton und ungenannten Meistern.

Ms. XIX. 121 (saec. XVI) mit anonymen dreistimmigen französischen und italienischen Liedern.

Mss. XIX. 122. 123. 124. Drei Stimmbücher italienischer anonymer Liedsätze.

Ms. XIX. 11. 178 (saec. XVI) mit französischen und italienischen Liedern von Alexander (Agricola), Loyset Compere, Dufay, Gaspar, Hayne, Japart, Josquin, Johannes Martini (Molinet), Jacob Obret, Pictraquin (Pietrequin), (Jo. Wrede) und Enrigus Ysac (yzac).

Mss. XIX. 164. 165. 166. 167 (saec. XVI) mit anonymen italienischen und französischen Liedern sowie lateinischen Motetten. Josquin, Isaac und Obrecht lassen sich leicht als Autoren feststellen.

Ms. XIX. 176, ein Kodex des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit Sätzen von Arnolfo, Bellingan, Busnois, Caron, P. de Domarto, Duffay, Fede, Le pitet basque, Michelet, Morton, G. Mueram (?), Ochechem, Simonet, Jo. Tintoris, Xaulin (Aulenus?).

Ms. II. I. 232 (XIX, 58) (saec. XVI) mit lateinischen Motetten von Agricola, Brumel, Carpentras, Luiset Compere, Erasmus, Eustachius, Josquin, Longaual, Jo. Mouton, Ninot, Obreth, Richafort, Petrus de la Rue, Yzach.

Ms. XIX. 59, ein prächtig ausgestatteter Papierkodex des 16. Jahrhunderts mit Werken über französische, italienische und lateinische Texte. Neben Henricus Yzac und Joannes Martini werden als Autoren genannt Alexander Agricola, Joannes Agricola, Jacobus Barle, Antonius Busnoys, Caron, Collinet de Lanoy, Loyset Compere, Petrus Congiet, Deplanque, Hemart, Joannes Japart, Josquin, Murian, Jacobus Obrech, Pietrequin, Jo. Regis, F. Rubinet, Joannes Stochem und Joannes Tintoris.

Ms. II. I. 350 (saec. XVI) Liber choralis mit Sätzen von Brumel, Carpentras, Bernardo Pisano und anderen ungenannten Meistern.

Bibl. Riccardiana, *Ms. 2794* (saec. XV) mit Werken von Agricola, L. Compere, Dufay, Jo. Fresneau, Heyne, Josquin, Okeghem, Pietrequin.

Bibl. del R. Istituto Musicale, *Ms. 2439* (saec. XVI) mit Gesängen über französische, vlämische und lateinische Texte von Alexander Agricola, Ant. Brumel, Busnoys, Colinet de Lannoy, Compere, De Orto, Jo. Ghiseling, Hobrecht, Josquin, Isaack, Jaspar, Nino le petit, Ockeghem, Pipelare, Prioris, Cornelius Rigo de Bergis,

Pierre de la Rue und Verbonnet. Faksimilien liegen vor bei Léon de Burbure, »Etude sur un manuscrit du XVI[e] siècle« (Bruxelles 1882).

Bibl. del R. Istituto Musicale, *Ms. 2440* (saec. XVI) mit Liedern von in Toscana wirkenden Meistern. Genannt sind Alexander Agricola, Aiolles, Fr. Alexander Florentinus, Bartholomeus Florentinus Organista, Bernardus Pisanus, P. Michael und H. Isaac. Zwei Blätter sind reproduziert bei Gandolfi in den »Illustrazioni di alcuni Cimeli« Tafel XXII und in seiner Studie »Intorno al codice membranaceo di ballate« in der »Rivista Musicale Italiana« XVIII, 537 ff.

Bibl. del R. Istituto Musicale, *Ms. 2442* (saec. XVI) weist dreistimmige weltliche Gesänge der in Ms. 2439 enthaltenen Meister und einiger weniger bekannter auf (Gandolfi).

Greifswald, Univ.-Bibl., *Ms. E[b] 133* (saec. XVI). Angehängt an die vier Stimmbücher der »Symphoniae iucundae« vom Jahre 1538 sind handschriftliche geistliche und weltliche Sätze eines Ant. Brumel, Carpentras, Hugo Carlier, Cornelius, Benedictus Ducis, Joannes Galliculus, Jsaac, Josquin, Jacobus Obrecht, Ludovicus Senfel und Thomas Stoltzer.

Heilbronn, Gymn.-Bibl., *Ms. X, 2.* Angehängt an den »Bassus Carminum Trium Vocum« (Nürnberg 1541) findet sich der Baß einer handschriftlichen Sammlung von weltlichen Liedern und Instrumentalstücken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. An Verfassern sind genannt: Brumel, Compere, Craen, Matthe. Greitter, Henslein von Cöln, J. Heygel, Henr. Isaac, Erasmus Lapicida, Obrecht, Arn. Schlick, Lud. Senfle, Thomas Sporer, Thiel Ungewitter, Adrianus Wilhart.

Jena, Univ.-Bibl., *Cod. 22*, eine herrlich geschriebene Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts mit kirchlichen Sätzen der Meister Allexander, Jacobus Barbiriaw, Jacobus Hobrecht, Pipelare und Petrus de la Rue.

Leipzig, Univ.-Bibl., *Ms. 1236*, eine Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts in 8° mit mehreren anonymen Denkmälern kirchlicher Musik, von denen zwei noch in vollen schwarzen Noten aufgezeichnet sind.

Univ.-Bibl., *Ms. 1494.* Der Mensuralkodex des Mag. Nicolaus Apel (15. Jahrh.) korrespondiert mit der Berliner Handschrift Mus. Z. 21 und enthält überwiegend Werke deutscher Meister. Genannt sind Adam von Fulda, Aulenus, H. Finck, Heinrich Ysaac, Paulus de Rhoda, C. Rupsch, Verbenet, Florigal, Ranlequin de Mol und mehrere durch Anfangsbuchstaben bezeichnete

Anonymi. Inhaltsverzeichnis und Faksimilien siehe in »Haberl's kirchenmusikalischem Jahrbuch« für 1897 und im »Klavier-Lehrer« XXI, 6 zu Arbeiten Hugo Riemann's.

Bibl. der Thomaskirche, *Ms. 49* (III, A *a.* 19), vielleicht die wertvollste handschriftliche Sammlung lateinischer Kirchenmusik von evangelisch-deutschem Boden. Vier Stimmbände aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (1558) mit Werken von Martin Agricola, Archadelt, Baldasar (? Resinarius), Guil. Breitengraser, Ant. Brumel, Simon Cellarius, Clemens non Papa, Thomas Crequillon, Xistus Dieterich, Mathias Eckel, Dominicus Finotus, Georg Forster, Cornelius Gallus, Wolff Heintz, Henricus Isaac, Josquin, Dauid Koler, Petrus Mescens, Georg Noetellius, Jac. Obrecht, Caspar Othmayr, Leonhardus Pamminger, Thomas Pöpell, Richafort, Lud. Senfl, Thomas Stoltzer, Philippus Verdelot, Joannes Walther, Adrian Willart.

Bibl. der Thomaskirche, *Mss. 51* (III, A. *a.* 22—23). Zwei Stimmbücher des 16. Jahrhunderts mit Messen von Adelon, Al. Agricola, Johannes Ghiselin, Josquin, Jacobus Obrecht und Petrus de la Rue, deutschen und lateinischen Motetten sowie horazischen Oden.

Leyden, Steedelyk Museum, *Mss. 1003—1005.* Musikbücher des Anthonius de Blauwe aus den Jahren 1549 und 1559 mit Messen und Motetten von Cricquillon, Jo. de Monte, Clemens non Papa, Christian Hollander, Benedictus, Richafort, Manchicourt, Lupi, Gombert, Mouton, Josquin Baston, Morales, Josquin Canis.

Ms. 1006 mit Motetten von Willaert, Gombert, Cyprian de Rore, Barbiron, Manchicourt, Nic. Paien, Verdelot, Canis, Cricquillon, Clemens non Papa, Lupi.

Ms. 1007 mit Motetten von Benedictus, Clemens non Papa, Micha. Smeekers, Jo. de Monte, Willaert, Josquin, Jordain, Hesdin, Mouton, Flamingius, Potoletus, Cricquillon, Lupus Hellinck, Jo. Courtois, Franciscus de Novo Portu, Richafort, Verdelot, Gombert.

London, Bibl. Howard de Walden, eine Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit zwei- und dreistimmigen englischen und lateinischen weltlichen und kirchlichen anonymen Gesängen. Faksimiliert und übertragen in »Music Cantelenas Songs etc. from an early Fifteenth Century Manuscript« London, at the Dryden Press, by J. Davy and Sons, 1906. Privatdruck.

British Museum *Add. Mss. 5665* (saec. XV) mit lateinischen

und englischen mehrstimmigen Sätzen von Thomas Pakke, Henricus Petyr und Edmund Sturges.

Harleiana *5242*, eine Pergamenthandschrift aus der Wende des 15. Jahrhunderts mit mehrstimmigen französischen Chansons. Als Autor genannt ist nur Anth. de feuin.

Royal *Mss. 20 A XVI*, eine Pergamenthandschrift aus der Wende des 15. Jahrhunderts mit mehrstimmigen französischen chansons. Angegeben sind die Autoren Heyne, Bouuel, Respieres, Josquin.

Add. 19583 (saec. XVI), ein Stimmbuch aus Pergament mit lateinischen Gesängen von Andreas, de la Fage, Jo. Mouton, Gascongne, Richafort, Thomas Martini, Costanzo Festa, Josquin, Maistre Jan, Carpentras, A. Wilaert, Antonius Diuitis, P. de la rue, P. Gauuain.

Add. 34700, eine Papierhandschrift in 8° mit lateinischen Meßsätzen und Passionen. An Autoren sind Joan Steuerlin und Jacobus Obrecht genannt.

Add. 35087 (cod. membr. saec. XVI). Neben kirchlichen Werken von Agricola, Obrecht und Ungenannten sowie 25 niederländischen Gesängen (zwei sind von Laurentius de a. und H. Isaac) liegen hier französische chansons von Agricola, Benedictus Appescelders, Loyset Compere, Robert Fabri, Anthoine Fevin, Jo. Mouton, Ninon le Petit, Verbonnet, Jo. de Vyzeto vor. (Vgl. Joh. Wolf, »25 driestemmige oud-nederlandsche Liederen«. Amsterdam, G. Alsbach & Cie. 1910.)

Royal College of Music (Harmonic Society *Ms. 1721*), eine Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts in 8° mit lateinischen Motetten und drei später eingetragenen chansons. Von Verfassern sind nur Josquin und Obrecht genannt.

Madrid, Bibl. de l'Escorial, *Ms. IV a. 24* (saec. XVI) enthält dreistimmige anonyme französische und italienische chansons. Binchois, Dufay, Le Grant, Heyne, Isaac, Pillois lassen sich als Autoren feststellen. Zwei Seiten liegen faksimiliert in Pierre Aubry's Studie »Iter Hispanicum« II in den »Sammelbänden der IMG.« VIII, 529 vor.

Biblioteca del Real Palacio, *Ms. 2, 1—5 (Sal. 3ª, Est. 12, Cax. 2º)*, eine umfangreiche Handschrift aus der Wende des 15. Jahrhunderts mit Villancicos, Estrambotes, Romances und Villancicos omnium Sanctorum. Trotz des Verlustes von 54 Blättern umfaßt der Kodex noch heute 460 Kompositionen von Ajofrin, Alba (Alonso de), Alba (el Duque de), Aldomar, Almorox, Alonso, Altamira, Anchieta, Avila, Badajoz, Baena,

Brihuega, Cardona, Cifuentes, Contreras, Cordoba, Cornago, Encina, Enrique, Escobar, Espinosa, Fermoselle, Fernandez (Diego und Lucas), Gabriel, Garcia Muñoz, Gijón, Jusquin d'Ascanio, Lagarto, Léon, Madrid, Manrique, Martínez, Medina, Mena, Mendoza, Mercado, Milart, Millán, Mojica, Mondéjar, Monsalve, P. F., Peñalosa, Ponce, Quirós, Ribera, Rodríguez del Padrón, Rodríguez Tortote (Bortote?), Roma, Salcedo, Sanabria, Sánchez de Badajoz, Santillana, Sant Juan, Sedano, Sosa, Tapia, Tordesillas, Toro, Torre, Troja, Juan Urrede (Wrede), Valera und Vilches. Vgl. Francisco Asenjo Barbieri, »Cancionero Musical de los siglos XV y XVI« (Madrid 1890).

Mailand, Domarchiv. *Ms. 2268* (saec. XVI) mit Messen und Motetten von Ant. Brumel, F. Gafforus, Gaspar, Isach, Jo. Martini, Obret und Jo. Tinctoris.

Mecheln. Ein Prachtband aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, mit fünf Messen von Pierre de la Rue.

Modena, Bibl. Estense, *Cod. L. 454*, eine Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts mit kirchlichen Werken von Brebis und Jo. Martini.

L. 455, ein Pergamentkodex des 16. Jahrhunderts mit Werken Jo. Martini's und anonymer Meister.

L. 456, ein Pergamentkodex des 15./16. Jahrhunderts mit Messen von Caron, Domarto, Dufay, Faugues, Jo. Martini, Vincenet, Warbec.

L. 457 (cod. memb. saec. XV) mit zehn vierstimmigen Messen von Hobrecht, Josquin, Okeghem und anonymen Meistern.

L. 471, eine Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts mit Antiphonen, Motetten, Cantica, Hymnen usw. von Benet, Benoit, Binchois, Brebis, Dufay, Dunstaple, Fede, Forest, Grossin, Leonel, Piamor, Polumier, Sandley, Stove und anonymen Meistern.

1221 (cod. memb. saec. XV), eine Frottolensammlung von 1495 mit Werken von Broc. Jo. (Broccus Jo. Ant. Veronensis?), Crispinus (Cornelius de Stappen), Franciscus Ana Venetus und anderen.

München, Univ.-Bibl., *Ms. 172* in folio, ein Chorbuch des 16. Jahrhunderts mit Messen und Motetten von Rogerius Joannelli, Lambertus de (Sayve) und anderen.

Ms. 173 in folio, ein Chorbuch der gleichen Zeit mit anonymen kirchlichen Tonsätzen.

Art. 239. An das aus dem Besitze Glarean's stammende Exemplar von Gafurii »De Harmonia Musicorum Instrumentorum«

(1520) sind handschriftlich Messen von Petrus Platensis (Pierre de la Rue) und Jacobus Hobrechthus sowie Motetten angehängt.

Mss. 322—325. Vier Stimmbücher mit kirchlichen Sätzen von Josquinus, Craen, Tinctor, Vaqueras, Obrechthus, Regis, Litavicus Senflius und anonymen Meistern (324 enthält ein Autograph von Glarean).

Mss. 328—331. Vier Stimmbücher des 16. Jahrhunderts mit anonymen deutschen Liedern. Isaac ist reich vertreten.

Die in der Kgl. Hofbibliothek erhaltenen Handschriften des 16. Jahrhunderts sind so zahlreich, daß hier nur einige wichtige nach dem Kataloge Maier's aufgeführt werden können.

Mus. Ms. 7, ein Chorbuch mit Messen von Noel Bauldewyn, Ant. de Fevin, Robertus de Fevin, Johannes Gascong.

Mus. Ms. 510, ein Chorbuch mit Messen von Josquin, Mouton und Pipelare.

Mus. Ms. 65, ein Chorbuch mit Messen von Antonius Brumel, H. Finck und Pierre de la Rue.

Mus. Ms. C, ein Chorbuch mit Messen von Josquin, Pipelare, Petrus de la Rue und Heinrich Isaac sowie Motetten von Johann Knöfel und Orl. di Lasso.

Mus. Ms. 1. Messe »Et ecce terrae motus« von Ant. Brumel.

Mus. Ms. 3. Messen von H. Yzac.

Mus. Ms. 47 mit Messen von Arnoldus de Bruck, L. Daser, H. Isaac, Ludw. Senfl und Petrus de la Rue.

Mus. Ms. 51. Messen von Jean Courtois, Anton Gosswein, Orl. di Lasso und Ivo de Vento.

Mus. Ms. 56. Messen und Magnifikats von Orl. di Lasso.

Mus. Ms. 3154. Chorbuch mit Messen, Magnifikats, Hymnen, Sequenzen, Motetten, deutschen Liedern usw. von Ant. Busnoys, Loyset Compere, G. Dufay, Ar. Fer., Fingk, Anthonius de Fevin, Ja. Hobrecht, Phil. Hol., Josquin, Isaac, G. Jung, Jo. Martini, W. Raber, Jo. de Salice, Cornelius de Veye.

Mus. Ms. 19 mit Messen und Motetten von Nic. Gombert, Josquin, Ludw. Senfl und Adrian Willaert.

Mus. Mss. 11, 14, 15, 20, 21, 23, 24, 48, 49, 50, 55, 518, 2744, 2749 mit Werken von Orlando di Lasso.

Mus. Ms. 38 mit dem von Ludw. Senfl vollendeten opus musicum des H. Yzac.

Mus. Ms. 26, 29, 30, 35, 36, 39 mit Werken H. Isaac's.

Mus. Ms. 34 mit Salve Regina-Kompositionen von Noel Baldouin, Nic. Craen, Antonius Divitis, Josquin, Pierre de la Rue, Jo.

Lebrun, Jo. Molinet, Noel, Ja. Obrecht, Pipelare, Reingot, Rener, Richafort, Iheronimus Vinders, de Vourda.

Mus. Mss. 10 und 12 mit kirchlichen Werken von Josquin und Senfl.

Mus. Ms. A. Die Bußpsalmen von Orlando di Lasso mit Miniaturen von Hans Mülich.

Mus. Ms. B. Motetten von Cipriano de Rore mit Miniaturen von Hans Mülich.

Mus. Ms. 260 mit kirchlichen und weltlichen Sätzen von Ant. Barbe, Ant. de Fevin, Antonio Gardane, G. Heurteur, Josquin, Jo. Mouton, Pelletier, Conrad Rein, Claudin de Sermisy.

Mus. Ms. 1502. Drei Stimmbücher mit französischen Liedern von Baston, Jac. Clemens non Papa, Th. Crecquillon, J. Crespel, Jean Louis, O. de Latre.

Mus. Ms. 1516. Vier Stimmbücher in quer 12° mit Motetten, Liedern und Tänzen von J. Blanckenmüller, Consilium, Jacotin, Cl. Jannequin, Josquin, Mouton, Nic. Revertz, Jo. Richafort, L. Senfl, Cl. de Sermisy.

Mus. Ms. 1508. Sechs Stimmbücher in quer 4° mit französischen Chansons von A. Barbe, Berchem, Boncelly, Buus, E. Causin, P. Certon, Clereau, Colin, Courtois, Th. Crecquillon, Descaudain, Forester, A. Gardane, Godeau, Gombert, G. Heurteur, Jannequin, Josquin, L'huilier, Jo. Lupus, Maille, Maillart, Mornable, Panurge, Peletier, P. de la Rue, Pierre Sandrin, Claudin de Sermisy, Sohier, Vuauguel, Pierre de Villiers, A. Willaert.

Mus. Ms. 1503^a. Sechs Stimmhefte in quer 4° mit französischen chansons von N. Benoist, Jaquet Berquem, Garnier, Gombert, Larchier und Orlando di Lasso.

Mus. Ms. 3232 (cgm 810), ein Chorbuch des 15. Jahrhunderts (1461—1465) mit deutschen Liedern, französischen und lateinischen Gesängen sowie Instrumentalsätzen von Berbigant, Busnois, Xilobalsamus, Walt. Frey, Wenzel Nodler, Ockegheim, Pillois, W. Ruslein, Walterus de Salice, Walterus Scam (? Seam), Tourout. Auch Dufay ist nachweisbar.

Mus. Ms. 3155, ein Chorbuch mit deutschen Liedern und zwei textlosen Stücken. Als Autoren begegnen: Georg Bosch, Arnoldus de Bruck, Paul Hoffheimer, H. Isaac, Joerg Planckhemüller, L. Senfl. Viele Stücke sind anonym.

Oxford, Bodleian Library, *Ms. Canonici misc. 213* (saec. XV) mit lateinischen Meßsätzen und Motetten sowie überwiegend französischen und italienischen chansons von Acourt, Adam, Akany, Frater Antonius de Ciuitate, La Beausse, Benoit, Bil-

lart, Binchois, Dominus Bartholomeus de Bononia prior, Presbyter Johannes Brasart de Leodio, Briquet, Bartolomeus Brolo, Cardot, Jo. Carmen, Johannes Cesaris, Charité, Chierisy, Magister Johannes Ciconia de Leodio, Mag. Baude Cordier, Coutreman, Guillermus du Fay, Beltrame Feragut, Dominicus de Feraria, Petrus Fontaine, Johannes Franchois, R. Gallo, Gautier, Johannes le Grant, Nicolaus Grenon, Grossin de Parisius, Le Grant Guillaume, Hasprois, Haucourt, Francus de Insula, Arnoldus de Lantins, Hugho de Lantins, Franchois Lebertoul, Gualterius Liberth, R. Libert, Richardus Loqueville, Johannes de Ludo, Guillermus Malbecque, Passet, Paullet, Prepositus Brixiensis, Ubertus de Psalinis, Presbyter Johannes de Quatris, Rezon, Antonius Romanus, Randulfus Romanus, Ar. de Ructis, P. Rosso, Presbyter Johannes de Sarto, Johannes Tapissier, B. Tebrolis, Raulin de Vaux, Gilet Velut, Jacobus Vide, Antonius Zachara, Nicolaus Zacharie, Presbyter P. del Zocholo de Portu Naonis. Faksimilien und Übertragungen siehe in der schönen Publikation der Familie Stainer, »Dufay and his contemporaries« (London, Novello & Co., 1898).

Ms. Engl. Poet. e. 1 (1485—1490) mit lateinischen Hymnen und englischen Liedern. Vgl. das Faksimile bei Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 99 und 100.

Ms. Ashmole 831, eine Prachthandschrift aus der Wende des 15. Jahrhunderts mit französischen Liedsätzen. Siehe die Faksimilien bei Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 101 bis 104.

Ms. Mus. d. 103 (um 1495). Fragmente englischer mehrstimmiger Sätze. Faksimilien liegen vor bei Stainer, »Early Bodleian Music« I, Tafel 105—108.

Paris, Bibl. Nat., *fr. 1596* (cod. membr. saec. XV). Ein Kodex aus dem Besitze der Marguerite d'Orléans mit dreistimmigen anonymen französischen Chansons.

fr. 1593 (saec. XVI). Enthält dreistimmige anonyme lateinische und französische Gesänge.

fr. nouv. acq. 1817 (cod. membr. saec. XVI). Der zu den Liederbüchern von Cortona gehörige Tenor. (Vgl. »Zeitschrift für rom. Phil.« XI, 371.)

fr. nouv. acq. 4379 (cod. cart. saec. XV) umfaßt mehrere Sammlungen verschiedener Perioden. Die erste enthält überwiegend französische chansons. An Autoren sind Dunstaple, Okeghem, Morton, Binchois und Philippet de Pres vertreten. In der noch mit vollen Noten aufgezeichneten zweiten Sammlung

lassen sich Ciconia, Grossin, Dufay, Binchois, Arnoldus de Lantins und P. Fontaine nachweisen. Es folgt eine ebenfalls in vollen Noten aufgezeichnete Sammlung von Tenören, die zu Kompositionen von Arnoldus de Lantins, Dufay, Binchois, Grossin, Jacobus Vide in Beziehung stehen. Den Abschluß bildet eine dritte Sammlung von vollständigen französischen Liedsätzen und italienischen Meß- und Motettenkompositionen in weißer Notation. Autorenangaben fehlen.

fr. nouv. acq. 4599 (cod. memb. saec. XVI), ein Stimmheft mit französischen chansons von M. Gascongne, P. Gauuain, Jacotin, Jo. Mouton, Richafort, A. Wilaert und mehreren Anonymi.

fr. suppl. 5594 (cod. memb. saec. XVI). Manuscrit de Bayeux mit einstimmigen französischen Liedern mit vollständigen Texten.

fr. 9346 mit anonymen französischen chansons.

fr. 15123 (cod. memb. saec. XV). Ms. Pixérecourt. Ein prächtig geschriebener Kodex mit lateinischen, französischen und italienischen Gesängen von Busnoys, Caron, Cornago, B. Ycart, Duffay, J. Ochghen, L. Compere und Morton. Mehrere Namen sind beim Einbinden fortgeschnitten. Jo. Wrede ist unter anderen zu eruieren.

fr. 12744 (saec. XV) mit französischen chansons. Vgl. das Faksimile bei Pierre Aubry, »Les plus anciens monuments de la musique française« (Paris 1905), Tafel 23.

Bibl. de J. de Rothschild. *Le chansonnier cordiforme.*

Pavia, Univ.-Bibl., *Ms. 362* (cod. cart. saec. XV). Eine Sammlung anonymer französischer Liedsätze. Nur bei einem Satze (De tous biens) ist der Verfasser (Heyne) genannt. Vgl. De Marchi, »Catalogo della Bibl. Univ. di Pavia«, Renier, »Un mazzetto di poesie musicali francesi« (Miscellanea), Groeber, »Zu den Liederbüchern von Cortona« (Zeitschr. f. rom. Phil. XI, 371) und Restori, »Un codice musicale pavese« (Zeitschr. f. rom. Phil. XVIII, 381 ff.).

Perugia, Bibl. Comunale, *Ms. 431* (G. 20). Ein Chorbuch des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit lateinischen Motetten und Meßsätzen sowie italienischen und französischen Liedern. An Autoren sind angegeben Aeduardus Ortonensis, Busnois, Petrus Caritatis, Cecus, Dux Burgensis, M. Gulielmus, Henricus Isahc, Papa Leone X, Morton, (Oriola), Seraphinus, Magister Symon und Jo. Vrede. Nachweisbar ist noch Haine. Vgl. Mazzatinti, »Inventarii« V, 130 ff. Ein Faksimile siehe in diesem Bande.

Regensburg, Proske Bibl., *Ms. D XII.* Codex Pernner. Ein

wichtiges Chorbuch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Meßsätzen und Motetten sowie französischen und deutschen Liedern. An Autoren sind vertreten: Agricola, Basseron, Brumel, Bucis, Compere, Hobrecht, Josquin de pres, Lapicida, Jo. C. C. de Medicis Leo papa decimus, Pipelare, Pirson, Prioris, P. de la rue, Ludouicus Senfl, De la Val et so (!), Verbonet und H. Ysaac.

Ms. LXXXIV. Drei handschriftliche Stimmbände des 16. Jahrhunderts mit kirchlichen Kompositionen.

Ms. CCLXXIV, 863—867. Fünf Stimmbücher des 16. Jahrhunderts mit Passionen von Obrecht und anderen.

Rom, Bibl. Casanatense, *Ms. 2856 (O. V. 208).* Eine Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts mit drei- und vierstimmigen, überwiegend französischen chansons von Agricola, Barbirau, Basin, Boffrin, Bolkim, Borton, Brumel, Busnoys, Caron, Compere, Jo. Dusart, Jo. Ghiselin, Haine, Hobreth, Jo. Jappart, Joskin (Joschin), Joye, Malcott, Colinet de Lanoy, Jo. Martini, Molinet, Morton, Okeghem, Phelippon, Paulus de roda, Sonspison (?), Jo. Touraut.

Archivio della Cappella Giulia, *Cod. Medici.* Eine Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts in 8°. Der Inhalt besteht überwiegend aus französischen und italienischen chansons von Agricola, Ayne, Baccio, Basiron, Caron, Colinet, Loyset Compere, Enrique, Felice, Jo. Fresnau, Arnulfus Gra., Jo. Japart, Josquin, Jo. Martini, Jacobus Obrech, Okagem, Petrequin, Stochen, Vincenet, Virgilius und Ysach. Vier Seiten liegen faksimiliert in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« XIV, 1 vor.

Bibl. Chigi, *Ms. CVIII, 234.* Eine Pergamenthandschrift des 15. Jahrhunderts mit lateinischen Messen und Motetten von Alexander, Barbiriau, Busnoys, Brumel, Loyset Compere, Fevin, Gaspar, Josquyn, Okeghem, Johannes Regis, Petrus de la rue, H. Ysaac. Vgl. Vanderstraeten, »La Musique aux Pays Bas« VI, 33 ff.

Päpstliches Kapellarchiv, *Ms. 14.* In den Jahren 1481 bis 1492 geschrieben mit 16 Messen von Busnois, Caron, de Domarto, Elsy, Dufay, V. Faugues, Gaspar, Okeghem, Regis, Vincenet und Jo. Vreede.

Ms. 51. Ein Kodex, der nach Haberl vielleicht zum Teil zwischen 1471 und 1484, zum Teil zwischen 1484 und 1492 geschrieben worden ist und 17 Messen von Busnois, Caron, Declibano,

Fagus, Gaspar, Cornelius Heyns, Jo. Martini, Philippon, Vacqueras, Vincenet und Anonymen enthält.

Ms. 35. Seine Niederschrift fällt in die Wende des 15. Jahrhunderts. Es enthält Motetten, Antiphonen und Messen von Phi. Baziron, L. Compere, Gaspar, Hobrecht, Josquin, Jo. Martini, Okeghen, De Orto, Philippon, Prioris, Tinctoris, Vaqueras und Ysaac.

Ms. 41 (geschrieben unter Alexander VI. zwischen 1492 und 1503) mit Messen, Meßsätzen und Motetten von Agricola, Brumel, Fevin, Gaspar, Josquin, Okeghem, Pasquin, Perisson, Pintello, Pipelare und de la Rue.

Ms. 63 (geschrieben zwischen 1492 und 1503) enthält Antiphonen, Magnifikats, Messen und Motetten von Brumel, Okeghem, Prioris, Vaqueras.

Ms. 15 (geschrieben unter Julius II. zwischen 1503—1513) mit Hymnen von De Orto, Josquin, Despres und Motetten von Loyset Compere und Gaspar.

Ms. 23 (aus der Zeit Julius' II.) mit Messen von Agricola, Brumel, Josquin und Prioris.

Ms. 42 (aus der Zeit Julius' II.) mit lateinischen Motetten von Basiron, Busnoys, Brumel, Carpentras, Loyset Compere, N. Fel, Foliot, Robinet de freine, Josquin des pres, Jo. le petit, Jo. Mouton, Obreck, Jo. Okeghen, Prioris, Petrus de la Rue, Jo. a la Venture und Jo. Viardot.

Ms. 44 (aus der Zeit Julius' II.) mit Magnifikats von Josquin, Loyset Compere, Agricola.

Ms. 49 (aus der Zeit Julius' II.) mit Messen und Salve Regina-Kompositionen von Jo. de Hillanas, Vacqueras und Ungenannten.

Ms. 16 (aus der Zeit Leo's X., 1513—21) mit Messen von Brumel, Fevin, Jusquin, Pipelare und Regis.

Ms. 26 (aus der Zeit Leo's X.) mit Messen und Motetten von Hotinet Barra, Co. Festa, Ro. de Fevin, Gascogne, Josquin, L'heritier, Misonne, Jo. Mouton und Okeghen.

Ms. 34, ein wertvoller Pergamentkodex (vielleicht aus der Zeit Leo's X.) mit fragmentarischen Messen und Meßteilen. Als Autor ist einmal Pe. de la Rue genannt.

Ms. 36, ebenfalls ein wertvoller Pergamentkodex aus der gleichen Zeit mit einigen anonymen Messen und mehreren, für welche Petrus de la Rue als Verfasser genannt wird.

Ms. 46 mit Antiphonen und Motetten von Adrian, Brumel, Brunet, Carpentras, L. Compere, Josquin des Pres, Eustachius de monte

regali, A. Fevin, Const. Festa, Jo. Mouton, Jo. Okeghem, Richafort, Jo. Scribano, A. de Silva und Ysaac.

Ms. 160, ein prächtig ausgestatteter Pergamentkodex aus der Zeit Leo's X. mit sieben Messen und einigen Meßsätzen. Von Autoren begegnen hier Mathurin Forestyn, Petrus de la Rue, Laurentius de Vorda und Heinricus Ysaac.

Ms. 198 (aus der Zeit Leo's X.) mit Lamentationen von Co. Festa, Morales und Palestrina.

Ms. 20 mit Werken von Const. Festa und unbekannten Meistern.

Ms. 45 (unter Clemens VII. 1523—34 geschrieben) mit Messen und Motetten von Brumel, Josquin des Pres, Fevin, Jo. Mouton, Prioris, Pierre de la Rue und Andreas de Silva.

Ms. 55 (aus der Zeit Clemens' VII.) mit Messen und Motetten von Jo. Beausseron, Jo. Consilium, A. Divitis, Josquin des prez, A. Michot, P. Moulu und A. de Sylva.

Ms. 163 (aus der Zeit Clemens' VII.) mit Lamentationen von Carpentras.

Ms. 18 (aus der Zeit Paul's III. 1534—1549) mit Hymnen, Magnifikats und Antiphonen von Constantius Festa.

Ms. 24 (aus dem Jahre 1545) mit Motetten von Arcadelt, Jo. Brunet, Jo. Consilium, Hesdin, Jacquet, Josquin, Isaac, Ortiz, Louyset Pieton, Scobedo, Andreas de Silva.

Ms. 13 (aus der Zeit Paul's III.) mit Messen von Charles, Jachet, Vincentius Misonne, Jo. Mouton, Scobedo und Motetten von Arcadelt, Beausseron, Morales und Scobedo.

Ms. 17 (aus der Zeit Paul's III.) mit Messen, Motetten und Antiphonen von Claudin, Co. Festa, Fremin, Gascongne, Hesdin, Jacquet, Maistre Jehan, Morales und Richafort.

Ms. 19 (aus der Zeit Paul's III.) mit Messen und Motetten von Arcadelt, Beausseron, Brumeti, Gasgongne, Hesdin, Maistre Jehan, Josquin des pres, L'heritier, Jo. Lupi, Morales und Louys Pieton.

Ms. 38 (1563 geschrieben) mit Motetten und Psalmen von Clemens non Papa, le bel Firminus, Jacquet, Josquin des pres, Lafage, Morales, Moulu, Jo. Mouton, Jo. Aloisius Prenestinus, Richafort, Robledo Melchior, Andreas de Silva und Verdelot.

Ms. 39 (1563 geschrieben) mit Messen von Gianetto, Jachetto, Petrus Moulu, Jo. Mouton, Jo. Parvi, Bart. Scobedo.

Ms. 22 (geschrieben in der Zeit Pius' V. 1568) mit Messen von Noel Baudouyn, Robledo und Jo. Pe. Aloysius Prenestinus.

Ms. 186 (aus dem Ende des 16. Jahrhunderts) mit Lamentationen von Thomas Ludovicus a Victoria.

Ms. 21 (1576) mit Hymnen, Magnifikats und Benedicamus von Co. Festa und Chr. Morales.

Ms. 32 (1585) mit Werken Palestrina's.

Ms. 62 (1582) mit Messen von Annibale Zoilo.

Ms. 30 (unter Sixt V. 1585—90 geschrieben) mit Messen von Christian Ameyden, Jo. Animuccia, Jo. Maria Nanini, Jo. Praenestinus.

St. Peter Cod. 80^B mit Meßsätzen und Motetten von Binchois, Compere, Dufay, W. de Rouge und anderen.

Vgl. zu den Codices der Vatikanischen Bibliotheken Vanderstraeten, »La musique aux Pays Bas« VI, 462 ff., und Haberl, »Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom« (1888).

St. Gallen, Stiftsbibliothek, *Ms. 461* (cod. memb. saec. XV). Liederbuch des St. Galler Organisten Fridolin Sicher (1545) mit drei- und vierstimmigen Sätzen von Jo. Agricola, An. Brumel, Busnoys, Compere, Jo. Giselin, Japart, Josquin, Obrecht (Hobrecht), Ockenhem (Ockengem, Ockenghem), De Orto, M. Pipelare, Pirson, Jo. Stockem, Jacobus Tomman, Verbonet und H. Ysacc (Isacz).

Ms. 462, ein Papierkodex des 16. Jahrhunderts (geschrieben 1510 bis 1516) in quer 4°. Heer-Tschudi-Liederbuch mit Sätzen von Alexander, Sixt Dietrich, Adam von Fulda, Josquin, Isaac, Obrecht, Olyczgan (Ockeghem), Ludov. Senfli.

Mss. 463—464. Liedersammlung des Egidius Tschudi. Ms. 463 umfaßt Discantus und Altus; 464 enthält Bassus und Discantus fünf- und sechsstimmiger Sätze. An Autoren sind vertreten: Adamus de Fulda Germanus, Adamus Aquanus Belga, Thomas Aquanus Belga, Adrianus Villaert Gallus, Alexander Freydanck Germanus, Andreas Crutz Germanus, Antonius Brumel, Antonius de Vinea Germanus, Bisgueria, Compere Gallus, Constantius Festa Florentinus Italus, Craen, Felix Löw Tigurinus Helvetius, F. Dulot Gallus, Gaspar, Joann. Ghiselin, Hotinet Bara-Gallus, Japart, Jodocus Pratensis vulgo Josquin du Prez Belga Veromanduus omnium princeps, Heinricus Isaac Belga Brabantius, Leo papa decimus, Ludouicus Senfli Tigurinus Helvetius, Joann. Mouton Gallus, Petrus Moulu Gallus, Petrus de Platea vulgo Pierre de la Rue Gallus, Jacobus Obrecht Belga Brabantius, Regis, Jo. Richafort Gallus, Robertus Fabri, Sixt Dietrich Constantiensis Germanus, Stephanus Niger. Swartz Sedunensis Valesianus, Tinctor, Vannius. Wannemacher Friburgensis, Vaqueras Gallus, Verbonet. Unter den

anonymen Meistern läßt sich mit leichter Mühe Jo. Urede feststellen.

Vgl. Scherer's »Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen« (Halle 1875).

Sevilla, Bibl. Colombina, *Z*, *135*, *33*, eine Papierhandschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit Werken von Gay, Morton, Busnois, Philipet de Pres, Georgius, Zuny (?), Agricola und Gaspar. Vgl. Riaño, »Notes on Early Spanish Music« (London, B. Quaritch 1887) S. 66.

Toledo, Die Kathedralbibliothek soll nach Vanderstraeten, »La Musique aux Pays-Bas« VII Werke von Jachet de Berchem, Carpentras, Clemens non Papa, Fevin, Gombert, Josquin, L'heritier, Lupus, Mouton, Richafort, Philippe Roger, Pierre de la Rue, Verdelot und Willaert enthalten.

Torino, Bibl. Naz., *Ms. qm III. 59*, eine Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts mit Messen, Motetten, französischen Liedern und Psalmen. Genannt sind als Autoren Brumel, Bucheti, Juvenis Engarandus und Isach. Zwei Seiten liegen faksimiliert bei Villanis, »Alcuni codici manoscritti di musica del secolo XVI« (Roma 1905) vor.

Ms. qm III. 36 (cod. cart. saec. XVI), 47 spanische Lieder liegen hier in zwei- und dreistimmigem Satze vor. Nur eins trägt den Autornamen Juan de Palomares.

Ms. qm 93 (cod. cart. saec. XVI). »Gratulatorium pro foelici gubernatione dedicatum Sereniss. et Illustriss. Domino D. Carolo Emanueli, Duci de Sauoia, Principi de Piemonte etc. Autore M. A. Langner.« Faksimilien bei Villanis, a. a. O.

Ms. qm VI. 72 (cod. cart. saec. XVI). »Poesie musicale a 4 voci di Simon Boyleau ed intitolate alla Ser^{ma} Madama Margherita Duchessa di Savoia.« Vgl. Villanis, a. a. O.

Ulm, Dombibliothek. *Schermar'sche Sammlung 237*$^{a, b, c, d}$. Vier Stimmbücher des 16. Jahrhunderts in quer 8° mit anonymen niederdeutschen, französischen und lateinischen Gesängen.

Wernigerode, Fürstl. Stolberg'sche Bibliothek. »Das Lochamer Liederbuch«, eine Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts (1452) in 4°. Eine Studie über dieses wichtige Dokument der Liedgeschichte veröffentlichte mit Faksimilien Fr. W. Arnold in »Chrysander's Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« II (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1867). Siehe auch vorn das Faksimile zu S. 384.

Wien, k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. *Mss. Trient 87—92.* Sechs Chorbücher in klein folio aus der zwei-

ten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit 1585 Kompositionen überwiegend liturgischen Charakters. An Autoren sind genannt: Andreas, Anglicanus (de Anglia, Anglicus), Anthony Christophorus, Ludovicus de Arimino, Hermannus de Atrio, Jo. Bassere, H. Battere, Bedingham, Jo. Benet, Benigni, Binchois, Bloym, J. Bodoil, Bourgois, Jo. Brasart, Georgius Brugis, Bartholomeus de Bruolis, Busnois, Caron, Caecus, J. Ciconia, Heinr. Collis, Loyset Compere, Constans, Fr. Johannes de Cornago, Cousin, P. de Domarto, Driffelde, G. Dufay, Dunstable, G. Dupont, Faugues, Forest, Wal. Frey, Jo. Gaius, Grenon, Grossin de Parisius, Heyne, Hert, Simon de Insula, Joye, Ludovicus Krafft, Hugo de Lantinis, Le Grant Guillaume, Jo. Le Grant, Leonel, Reginaldus Liebert, Loqueville, Jo. de Ludo, Jo. de Lynburgia, Jo. Maior, Ricardus Markham, Jo. Martini, Merques (C. und N. de), Jo. Okeghem, Piamor, Piret, Polmier, Pugnare, Pyllois, W. de Rouge, Jo. Roullet, W. de Salice, Sandley, Presbyter Johannes de Sarto, Sorbi, Spierinck, Standley, Andreas Talafangi, Zacharias de Teramo, Jo. Tourout, Tressorier, Tyling, Egidius Velut, Jo. Verben, Jo. Vide und Vincenet. Eine ausführliche Beschreibung der Codices unter Angabe ihres Inhalts mit Verzeichnis der Stimmanfänge und reiche Faksimilien siehe in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« VII (Wien 1900).

Ambraser Sammlung. Kodex mit Messen von Pierre de la Rue.

Mss. 18744 (saec. XVI). Vier Stimmbücher in quer 4° mit kirchlichen Werken des Orlando di Lasso.

Mss. 18745 (saec. XVI). Vier Stimmbücher in quer 4° mit kirchlichen Werken Heinrich Isaac's.

Mss. 18746 (saec. XVI). Fünf Stimmbücher mit kirchlichen und weltlichen Werken über lateinische und französische Texte. Als Autoren genannt sind Bouton (?), Ant. Brumel, Jo. Lebrun und Pierre de la Rue.

Mss. 18810 (saec. XVI). Fünf Stimmbücher in quer 4° (um 1524) mit deutschen Liedern und Instrumentalsätzen von A. Agricola, Petrus Alamire, Noel Baldouin, Yörg Blanckenmüller, Pierre de la Rue, Henricus Finck, Joh. Herbaut, P. Hofhaymer, Josquin de Pres, Antonius Prumel, Adam Rener, Conrad Rupsch dem Jüngern, Lud. Senfl, Hanns Sigler, Barth. Singer, Henricus Ysaac. Zum Inhalt vgl. den Katalog von Mantuani (Wien 1899), S. 219 ff.

Mss. 18811 (saec. XVI) mit weltlichen französischen anonymen Gesängen.

Mss. 18819 (saec. XVI). Fünf Stimmbücher mit anonymen kirchlichen Werken.

Mss. 18825 (saec. XVI). Vier Stimmbücher in quer 4° mit kirchlichen Sätzen von Alexander Agricola, Antonius de Fevin, Jo. Le Brun und Jo. Mouton.

Mss. 18832 (saec. XVI). Zwei Stimmbücher von mehrstimmigen textlosen, zum größten Teil anonymen Sätzen. Nur Isaac wird einmal als Autor genannt.

Mss. 18991 (saec. XVI). Zwei anonyme vierstimmige Sätze über Texte von Ovid und Horaz.

Ms. 19026 (saec. XVI). Ein fünfstimmiges Loblied auf das Geschlecht der Fugger von Jo. Reuß.

Ms. 19181 (saec. XVI). Ein dreistimmiges Klagelied über den Tod Luther's.

Vgl. J. Mantuani, »Tabulae codicum manuscriptorum in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum« vol. X (Vindobonae MDCCCIC).

Zwickau, Ratsschulbibliothek, *Ms. 12.* Drei Stimmbücher des 16. Jahrhunderts mit textlosen, also instrumental auszuführenden Werken, von denen nur einige Verfassernamen tragen. Genannt sind Agricola, Isaac, Josquin und Obrecht. Vgl. Vollhardt, »Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau« (Leipzig 1893—1896), S. 28 ff.

Ergänzungen und Berichtigungen.

Zu Seite 1 f. 1912 erschien im Lentner'schen Verlage zu München ein bemerkenswertes Buch von Bertha Antonia Wallner »Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit«. Hiernach ist für den Amberger Tisch, dessen Rundplatte im Faksimile beigegeben ist, das Datum in 1591 zu ändern. Vgl. in Wallner's Werk besonders S. 318 ff.

Zu Seite 18 vgl. die Noten A und F in den Anhängen zu Gevaerts »Mélopée antique dans le chant de l'église latine« (Gand 1895/96). Ein Faksimile des delphischen Hymnenfragments an Apollo enthält das populär geschriebene Werk von Ettore Romagnoli »Musica e Poesia nell' antica Grecia« (Bari 1911). Das als Nr. 4 aufgeführte Denkmal liegt unter anderem faksimiliert bei Crusius im »Philologus« LII (N. F. VI), 1, S. 175 vor.

Zu Seite 23 f. Auch hier sind zu den Denkmälern die Noten A und G der erwähnten Gevaert'schen Anhänge heranzuziehen. Die Publikation Romagnoli's bietet noch ein Faksimile des Seikilos-Liedes dar.

Zu Seite 80 ff. und 90 ff. Ein wichtiger Aufsatz O. von Riesemann's »Zur Frage der Entzifferung altbyzantinischer Neumen« (»Riemann-Festschrift« S. 189 ff.) berichtet über Ausblicke, welche Preobrashenski's vergleichendes Studium altbyzantinischer und altrussischer liturgischer Handschriften eröffnet hat. Er teilt die Schlußfolgerungen P.s mit, von denen die drei wichtigsten hier einen Platz finden mögen:

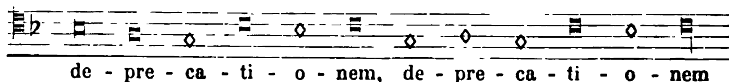
1. Die sematische Notation der altrussischen Kirchenhandschriften ist nichts anderes als die griechische Neumenschrift, die vermittelst unwesentlicher Veränderungen den slavonischen Texten angepaßt ist.
2. Die griechische Notierung ist von den Slaven übernommen worden, um griechische Kirchenkantilenen und nicht irgendwelche selbständige und originelle Melodien niederzuschreiben.
3. Die griechischen, für griechische Texte eingerichteten Kantilenen konnten den slavonischen Texten nicht ohne einige rhythmische und melodische Veränderungen angepaßt werden, durch die jedoch das eigentliche Wesen der Kantilenen nicht angetastet wurde.

Im Anschluß hieran weist O. v. Riesemann darauf hin, daß von den lesbaren altrussischen Krjuki aus sich ein Weg zur Entzifferung der frühbyzantinischen Notierungen finden lasse.

Zu S. 174 ff. Die verschiedenen rhythmischen Theorien, welche die Forschung für die Lieder des Minnesangs aufgestellt hat, werden klar erörtert in der interessanten Studie »Die Lieder des Münsterischen Fragmentes« von Raphael Molitor (»Sammelbände der IMG« XII, 475 ff.). Siehe auch Rudolf Wustmann's Aufsatz »Die Hofweise Walthers von der Vogelweide« in der »R. v. Liliencron-Festschrift« (Leipzig, Breitkopf & Härtel) S. 440 ff.

S. 183 lies Fürstl. Stolberg'sche Bibliothek.

Zu S. 444. Als ein Beispiel unnatürlicher Wortbetonung führe ich nur aus dem Tenor des Qui tollis der »Missa Ave Regina« von Obrecht folgende Stelle an:

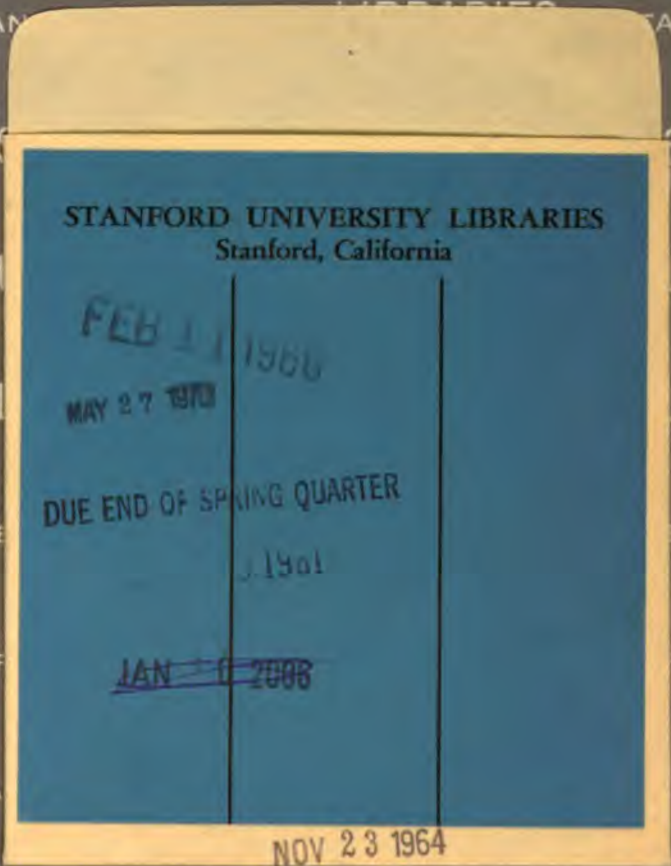


de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem

Namen- und Sachregister.




Stanford University Libraries
3 6105 004 287 814


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
Stanford, California
FEB 1 1 1966
MAY 27 1970
DUE END OF SPRING QUARTER
1961
JAN 1 6 2006
NOV 23 1964